شاهد على تحولات النقد

لن يكون مبنى النادي الأدبي الثقافي الأنيق الذي يقع غرب مدينة جدة الأمر الوحيد الذي سيستوقفك جالباً لك تأملات أولية لا تكفي مؤونة التنقل في ذاكرة هذه المؤسسة الثقافية الفريدة في مناشطها والعريقة في إصداراتها، إذ صنعت ذلك الكيان بوصفه شاهداً على الثقافة في بلادنا، ولكن سيكون هناك أمر آخر سيصلك بهذا النادي عندما تتعرف على بواكير إصداراته منذ ما يزيد على عشرين عاماً ولازالت تحمل قيمتها واختلافها ومن ثم كان لها حضورها وتميزها.

ومع تعدد ما يصدره النادي الأدبي الثقافي وتنوعه والقيمة الفكرية التي تحملها (**نوافذ**) و(**الراوي**) و(**جذور**) فقد ظل إصدار (**علامات**) الشريان النابض الذي يمد القارئ بالأبحاث والدراسات النقدية المكتوبة باللغة العربية ما يجعله في صلة وثيقة دائماً بما يستجد في فضاءات النقد في العالم من جانب، ويزوده بآخر الدراسات المنجزة عن الإبداع العربي من الخليج إلى المحيط من الجانب الآخر. ويميز هذا الإصدار الموسوم بـ (علامات) اشتماله في عددين متفاوتين (39) و(44) على الأبحاث النقدية التي أنجزها ثلة من الدارسين العرب في إطار (ملتقى جدة لقراءة النص) في حلقتين متتاليتين أقامهما النادي ويفصل بينهما حول واحد، هنا خرج إصدار **علامات** الماضي وقد تضمن موضوعات أريد لها أن تتواءم في محاور نقدية لتصل بينها علاقات الانسجام والتآلف.

تتنوع الأبحاث التي تستقطبها **علامات** في إصدارها الجديد الذي بين أيدينا (45) لتبدو فسيفساء متنوعة من الدرس النقدي تراوح بين قراءة الشعر والرواية والقصة القصيرة ويحظى نقد النقد ودرس المصطلحات في هذا العدد بما يزيد على أحد عشر بحثاً ما يشكل أكثر من نصف الدراسات التي تضمنتها **علامات**. كان لثلاثة أبحاث منها فضل مراجعة نقدية مخصصة لسؤال المعرفة الذي أنجزه عبدالفتاح أبو مدين، ومفهوم القيمة في نظرية شكري عياد النقدية، وتنسيق البلاغة العربية - قراءة في أعمال محمد العمري، أما المصطلح النقدي فقد حظي بأربعة أبحاث نقدية أخرى: النقد الغربي والنقد العربي، التأويل في النقد الأدبي الحديث، التفكيكية وقراءة النص.

كان الشاهد الأول (المؤسسة) قد نجح في تنمية شهود آخرين في الشعر والقصة والترجمة (الإصدارات الدورية) لكنه قد نجح بامتياز في إيجاد علامات بوصفها شاهداً على الحركة النقدية في العالم العربي، لتكون علامات على التكامل والتنوع في آن.

إن هذا التنوع الذي حملته **علامات** منذ بداية صدورها واستقبال **علامات** لكافة الدراسات النقدية يحملها عبء الشهادة على مرحلة من مراحل تاريخ النقد العربي الحديث، وهي قادرة على الاضطلاع بمسؤولية كتلك كما هي قادرة على الاستمرار بالقوة نفسها.

معجب العدواني

مسألة الإبلاغ في الشعر الحديث(*)

حمادي صمّود

* محاضرة ألقيت في النادي الأدبي الثقافي بجدة

يقتضي الموضوع تحديد مجاله حتى يقوم الكلام على عقد مسبق بين الطرفين الرئيسيين فيه : قائله والمستمع إليه.

فالمسألة موضع السؤال والسؤال أصل المعرفة وطريق التعبير عن الرغبة في امتلاكها وفتح لأبواب البحث وإعمال الفكر وتقليب النظر في المتعلق به وفتح أيضاً لممكن الأجوبة فيه.

وفي المسألة إقرار بأهمية ما يأتي في التركيب مضافاً إليها وبلوغه في التعقد مرتبة تؤهّله، لأن يكون موضوع بحث يحتكم إلى خطة تنبني على مراحل متعاقبة متماسكة تسلم الواحدة إلى الأخرى بشكل منطقي معقول.

والمسألة أيضاً بنية في المعرفة مركبة تقوم على تشابك العناصر وترابطها بحيث تكون كلاماً يحكمه منطق واحد، يقتضي التعامل مع مظهر من مظاهره الانتباه إلى ما ينجرّ عن ذلك التعامل من تأثير في البنية كلها ولا نستطيع مواجهته مواجهة جزئية إلا متى كنّا مستعدين إلى المواجهة الشاملة المحيطة بكل عنصر من عناصر تكوينه وكل خلية من خلايا نسيجه.

أما الإبلاغ وهو أصل البحث وموضوعه فالمقصود منه ظاهر

خفي وقريب بعيد. أما الظاهر القريب فهو مرسوم في الأصل اللغوي للكلمة وفي ميزانها الصرفي. هو فعل إراديّ يقوم به شخص يقصد إيصال شيء إلى شخص آخر وإخباره به. وهو في العملية اللغوية الرابط بين المتكلم والسامع في كل فعل لغوي عادي بل إنه الأصل الذي يتقوم عليه القول بضرورة اللغة للإنسان. إن الفعل اللغوي ليس فعلاً مجانياً وإنّما هو فعل تتعلق به غايات ويرمي صاحبه به إلى تحقيق مقاصد وقضاء حاجات .

ويكون الإبلاغ في هذا المعنى مطابقاً للإخبار والإعلام بل والإفهام لأنه تحصل لنا عن كل ذلك معلومات لم نكن نعرفها أو أننا كنا نعرفها واقتضت الحاجة المتكلم أن يعيدها علينا في سياق مغاير للسياق الذي كنّا التقطناها فيه . إنّ هذا المعنى يشير دائماً إلى حاصل معرفي إيجابي نَصِلُ إليه بفك الشّفرة في مستوى أول بسيطٍ لا يتطلب من الفاك جهداً خاصاً ، وكل هذه المعاني يقابلها في المصطلح الأجنبي الفرنسي مثلاً ، الفعل "informer" أو الاسم "information" وهذه هي وظيفة اللغة الأولى والسبب الرئيسي المؤسس لعملية التخاطب بين الناس للصيغة النفعية البادية عليها مما سمّاه العرب في القديم «قضاء الحاجات وإنفاذ المراد».

وأما الخفي البعيد فنشتقه من تنوع طرقه في الإبلاغ وتعدّد الإمكانيات التي توفرها الأداة اللغوية ليتم للناس مرادهم بحسب

ما يرومون بلوغه من مقاصد ويحملون عليه المخاطب من آراء ومواقف. كما نشتقه من اتّساع دائرته الدلالية وقابلية معناه لتدخل ضمنه معان كثيرة.

فللإبلاغ طريقٌ موضوعةٌ وله أيضاً طريق معدولةٌ . في الأولى نُدخل كل ما هو مباشر لا يقوم على وسائط ونُدخل في الثانية كل الطرق غير المباشرة التي تضع بين العبارة والمعنى واسطةً، مهما كانت تلك الواسطة، ويصبح الوصول إلى المعنى «استدلالياً» كما كان يقول الفطنون من علماء البلاغة عندنا لأنه تأويل وتبين للمراحل الفاصلة بين العبارة والمقصود منها.

كما ندخل في الأساليب التي تفطن إليها العرب وقالوا إنها لا ترد القارئ إلى النص ليستدل ويؤول وإنما ترده إلى ذاته وإلى تجربته الخاصة مع اللغة فتنفتح له أبواب من الفهم والتقدير ليست موجودة في النص وإنما النص مجرد قادح لها وباعث حركها في ذات صاحبها حتى «تذهب نفسه في التأويل كل مذهب» على حد عبارة ابن رشيق المشهورة وهذا المعنى الثاني الذي لا يحمل فيه الكلام إلينا معنى وإنما يفتح نفوسنا على متعدد المعاني يدفعنا إلى التساؤل عن مدى ما يدل عليه هذا اللفظ ومرونته. فهل من الضروري أن يكون معنى الإبلاغ محصوراً في الإعلام والإخبار والإفادة بشيء مضبوط يمكن حصره ووزنه أم أن الإبلاغ أوسع من ذلك دائرة وأبعد مدى ؟

هل يمكن أن يخلو فعل لغوي واع من معنى ؟ وهل

بالإمكان أن نتصور بنية لغوية خاوية خلاءً من المعنى وذلك مهما تعقدت تلك البنية واستعصت على القراءة ؟

هل يمكن أن نقول ذلك في زمن وجَد فيه العلماء طريقاً إلى أن يقولوا مثل ما قال لاكان «بانتظام اللاوعي إنتظاماً يُشبه انتظام اللغة».

أليست اللغة دالة في كل الحالات ؟ على كل لن نتوسع في الأمر وسنحاول أن نجيب عن بعض هذه الأسئلة بعد ذلك.

أما الشعر الحديث فإننا لا نعني به طبعاً المعنى الزمني التاريخي المعروف الذي ضطبته مدارس التاريخ وتاريخ الأدب منها ضبطاً مرسوماً في الكتب والمؤلفات عندما يجمعون في العبارة بين الحديث والمعاصر، وتبدأ العصور الحديثة عند أصحاب التقسيم بمطلع القرن السادس عشر ميلادياً وتنتهي بنهاية التاسع عشر أما المعاصر فهو عندهم المائة سنة الأخيرة التي نعيشها حتى الآن ، وطبعاً إن هذا التقسيم يواتي ما جرى في أوربا ولكنه لا يواتي مجريات التاريخ عندنا. وإنما نعني به بعض تجارب الشعر عندنا، مما كتب في العقدين الأخيرين على وجه الخصوص وأعلن أصحابها بطريقة الكتابة المنتهجة أو بالنص النظري المصاحب انتماءهم إلى ما يسمّى بـ «الحداثة» باعتبارها مضموناً فكرياً وموقفاً حضارياً واختياراً وجودياً يتأسس على جملة من القيم ويتحرّك من رؤى مغْروسة في الأزمنة الحديثة متولدة عنها، تعلن اختلافها اختلافاً جذرياً عمّا يطلق عليه «زمن ما قبل الحداثة»

وتختلف اختلافاً جذرياً عمّا كان سائداً معروفاً. ومن ثم تسند إلى نفسها مشروعية الخرق عن المألوف وتطالب بحقها في تأسيس نمط في الكتابة جديد يهدم الأنماط الجارية لتطويرها وإخراجها من حيّز الثقافة الضيقة واللسان الواحد إلى حيّز الكونية والعالمية.

وقد لا يشمل التحديد كثيراً من تجارب ما يسمّى عندنا بالشعر الحر لأن الذائقة العربية أصبحت تَسْتسيغه ولم يعد الناس ينظرون إليه بالحذر والحيطة عندما تبين لهم بأنّها تجربة في الكتابة لابد منها حتى تخرج من الأزمة التي وجدت القصيدة التقليدية نفسها فيها ولأنها تُخرج من الورطة بدون أن تخْرُج عن النمط الإيقاعي المنغرس في الذات الكاتبة والذات القارئة.

بهذه الطريقة في التحديد نرسُم موضوعَنا في صلب مسألة «الغموض» وقد أصبحت في حديث النقاد عن تجارب الشعر العربي اليوم قضية من قضايا النقد الكبرى ومبحثاً لا مناص من الخوض فيه عند دراسة الشعر الجديد سواء تعلقت الدراسة بمظهر من مظاهره أو علم من أعلامه أو تعلقت بالجمل منه والعموميات.

وقد كثر الحديث في الموضوع واختلفت المواقف وتنوعت بما لكل ناقد من تصور لعمل الشعر ووظيفته وبما له أيضاً من ثقافة ومعرفة بتجارب الشعر الكبرى في لغات أجنبية وبما له خاصته من موقع في الصراع الدائر عندنا بين القديم والحديث وهو صراع

مستمر منذ ما يزيد على القرن ويحيط بكل قضايانا بما فيها الكتابة والإبداع .

والقصد من العودة إلى المسألة الرغبة في المساهمة بالرأي في بعض جوانبها ممّا عَرض له النقاد بالدرس ولم يستوفوا القول فيه، فيما بدا لنا، والتعليق على بعض ما روّج من آراء قد تقنع للقراءة الأولى لأنها تظهر للناس بمظهر الرأي النقدي المجرّد القائم على بيان «جودة الشعر ورداءته» لكن الغوص في التصور النظري الذي يبنيها يكشف عن حقيقة الباعث عليها مما لا علاقة له بالنقد وإنّما هو موقف مقنع من قضايا التجديد يلبسه صاحبه لباس «التقنية» وهو مغروس في قلب «التصورات...» مما يشار إليه أحياناً بقولهم «إيديولوجيا».

وبما أننا لا ننوي إعادة طرح مسألة الغموض من أولها فإننا سنبني على النتائج التي انتهى إليها البحث في هذا الموضوع وأصبحت محلّ إجماع النقاد، لِمَا ذكرنا، ولأمر آخر مهمٍّ يمثل نقطة القوة عند غيرنا ونقطة الضعف في أمورنا هو أمر التراكم المعرفي. فلا خير في بحث لا يعتد بما وقع الوصول إليه من نتائج ليبني عليها ويضيف إليها أو ينقص منها. ليست هذه حال التأليف عندنا فإن الكتاب يشكو الكتاب في نفس المسألة وكأنّ كل مؤلف يبتدئ في الموضوع قولاً لذلك يأتي الحديث فيها عادة مبتذلاً مكروراً ينقص ويتعب ولا يضيف.

ثم إننا لن نعتد في ما نحن بصدده بآراء المبدعين الذين هم

طرف في نزاع القديم والجديد لاسيما أولئك الذين جمعوا بين المهنتين مهنة الشاعر ومهنة الناقد وكانوا يحيطون تجاربهم بنقد يدافع عنها ويحاول أن يفتح أمامها الطريق إلى القراء وإلى أذواقهم وكيفية تعاملهم مع الأدب وذلك لسبب واضح لا فائدة من الإطالة في ذكره وإنما نعتمد على دراسات النقاد الذين ننعتهم مؤقتاً وبشيء من التجاوز «محايدين» الذين يدرسون الظواهر من خلال علمهم بالشعر وبما يقتضيه هذا النوع من إجراء العبارة من ضروب الأساليب والأمثلة والصور ونعتبر مؤقتاً أيضاً أنهم لا يهمهم إلاّ الحكم «العادل».

فما الذي قاله النقاد في الموضوع ؟

نعتمد في إبراز ذلك على ثلاث دراسات مهمة تناول أصحابها الموضوع في فترات مختلفة ومن مواقع فكرية أو منهجية مختلفة:

1 - أولى تلك الدراسات وأهمها دراسة الأستاذ عز الدين اسماعيل الواردة في كتابه «الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية» (الفصل الأول من الباب الثاني وعنوانه: المصطلح الجديد وظاهرة الغموض ص 173 - 194)، وهي في علمنا أوّل دراسة في الموضوع وأدقها نظراً وأبعدها غوراً في فهم تجربة الشعر المعاصر ومسألة الغموض التي ارتبطت به، وكثير من الدراسات بعدها دونها مستوى رغم ما توفّر لها من رؤى جديدة في دراسة الشعر

مما لم يتوفر لصاحبها بحكم سبقه الزمني. فهو لم يتجاوز في نماذجه الشعرية أعلام الشعر الحر كصلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطي حجازي وأدونيس في أول تجربته، في **أغاني مهيار الدّمشقي**، و**كتاب التحولات والهجرة**، وتقع أغلب مراجعه الأجنبية في النصف الأول من القرن، بول فاليري، هربرت ريد، والألماني كارل فوسلر.

2 - الدراسة الثانية وعنوانها مطابق تقريباً لعنوان هذا العمل، قام بها الأستاذ محمود أمين العالم ونشرها في **المجلة العربية للثقافة** التي تصدرها الألكسو (السنة الثانية، العدد الأول مارس 1982، ص 231 -253، وعنوانها (**لغة الشعر العربي وقدرته على التوصيل**). وقد أعان الفاصل الزمني بين الدراستين واختلاف المواقع الفكرية للمؤلفين على تنوّع المراجع في هذه الدراسة سواء في مجال الشواهد أو في مجال الدراسات المنهجية المعتمدة. فمراجع الأستاذ العالم الفكرية في هذه الدراسة تمتد من عبدالقاهر الجرجاني إلى جوليا كريستيفا وأوليفيي روبول (O, Reboul).

أما شواهده فتشمل محمد عفيفي مطر ومحمد بنيس وأدونيس في «فاتحة لنهايات القرن» و«مفرد بصيغة الجمع» و«كتاب القصائد الخمس» ومحمود درويش في قصيدة «بيروت» وسعدي يوسف في أعماله الشعرية الكاملة وأمل دنقل في «تعليق على ما حدث» و«العهد الآتي».

وقد التزم المؤلف عملاً بالمنهج الذي يؤمن به على إيجاد صلة القربى والشبه بين أنماط التعبير ومنعطفات الإبداع والحوادث الاجتماعية الكبرى والتحولات التي تطرأ على البنى الاجتماعية وعلاقات الإنتاج في المجتمع وهو طبعاً يرفض رفضاً قاطعاً الرأي القائل بأن الشعر ليس أكثر من كينونته البنائية أي ليس له من دلالة تتجاوز ذاته.

ويؤكد أنّ الشعر، بإبداعيته ذاتها، تعبير إشاري دال بل وسيلة إشارية دلالية ذات فعالية عالية قادرة على التعبير، وإن كانت طريقة الدلالة خاصة لا تسلك طريق الكلام العادي الجاري بين الناس في مخاطباتهم.

3 - والبحث الثالث للأستاذ محمد الهادي الطرابلسي ورد في مؤلفه «بحوث في النص الأدبي»، الدار العربية للكتاب، تونس 1988، عنوانه «من مظاهر الحداثة في الأدب» الغموض في الشعر، ص 157- 180، وقد كتبه صاحبه سنة 1984. وصاحب الفصل يعرف مساهمة الأستاذ عز الدين اسماعيل يشير إليها ويستفيد منها لكنه لم يشر إلى دراسة الأستاذ محمود أمين العالم، وهو كثير الاعتداد بالقدماء يذكر منهم على وجه الخصوص رأي المتأخرين في البلاغة والنقد ضياء الدين ابن الأثير ويذكر من السابقين عليه «المرزباني» ويذكر من المراجع النظرية بعض المهتمين بالشعرية كرُومَان جاكبسون وجورج مونان، ومايكل ريفاتار.

وصاحب هذه الدراسة يقسم الغموض أقساماً ويرى فيه مظاهر مختلفة باختلاف مقاصد الشعراء وهي أربعة يرفض منها ثلاثة يعتبرها «داء الشعر في العهد الحديث» و«سرطان الأدب» به فسد الذوق ودخل الأدب من الكتابات ما ليس منه...» (ص171) وأما الرابع فهو الناتج عن «الحدة الشعرية أو كثافة الطاقة الشعرية على نحو يجعل النص الشعري قابلاً لتعدد القراءات قابلية تبرهن على أدبيته» (172) وعلى كل حال فالشرط في هذا النوع من الغموض «أن لا يحطم المنطق في مقولاته ولا اللغة في قواعدها ولا تقاليد النظم فيما عرف منها فيعطل كل السنن المشتركة بين الباث والمتلقّي» (180).

وهو غموض «قابل للزوال والتبدد بمفعول القراءة، وتعدد القراء، ليترك محله للمدلولات الشعرية في أجلى صورها وأنطق مقاماتها» (ص 173).

فماذا أقرّت هذه الدراسات في بحثها موضوع الإبلاغ في الشعر أو قضية الغموض فيه ؟

يتفق أصحاب هذه الدراسات على القول بأن للشعر لغة مخصوصة وطريقة في التعبير معدولة فهو مشتق من اللغة المشتركة مقدود من الأدوات اللغوية المتوفرة للشاعر ولغيره إلاّ أنه يبنيها بطريقة تخرج بها عن مألوف الكلام وجاري الاستعمال ولَمِنْ أبرز خصائص هذه الطريقة المعدولة وصوله إلى المعنى بطريقة غير مباشرة واعتماده في اللغة على طاقاتها المكنونة الخفية

يحركها فيتولد أسلوب في التوصيل والإبلاغ يقوم على تكثيف المعنى وعلى الكم والإشارة والتركيز وهذا يعني الإقتناع بأن طريق التوصيل والإبلاغ في هذا السلوك اللغوي طريقة خاصة يخضع فيها منطق تولد المعنى إلى آليات وشروط لم يعهدها في غيره من ضروب الإنجاز اللغوي الأخرى.

إلا أن هذه الطريقة المخصوصة في العبارة عن المعنى لا تمنع من الوصول إليه وإن كانت تُخضع ذلك الوصول إلى المرور بوسائط والقيام كما قلنا بعمليات استدلالية تسلم منها المرحلة إلى المرحلة والعبارة إلى العبارة حتى تقف على القصد ويتجلّى المعنى في أبهى صوره فتزيد المتعة على قدر الجهد المبذول في الغوص على المعنى المكنون ولم يشذ الأستاذ عز الدين اسماعيل الذي حمله منطق الدفاع على تفرد الشعر بلغة وطريقة في التعبير وإعجابه ببعض الدراسات النظرية في المجال في نفس القرن إلى القول بأن التقاط المعنى في النص الشعري هي طريقة التقاط كليّة.

وتولد عن رأيهم في طريقة الشعر المخصوصة في استعمال اللغة قولهم بتعدد الدلالة في الشعر وأنه من المنجزات اللغوية التي تأتي عليها القراءة الواحدة ولا يمكن لقراءة مهما بلغت من العمق والتدقيق أن تدعي لنفسها استنفاد النص والفوز بمخزونه المعنوي لأن طريقة إنتاج المعنى فيه تختلف عن المألوف في اللغة التي يكون القصد فيها إلى الفن غائباً أو متواضعاً. ثم إنّ

المعاني فيه مستويات لأن الشاعر يحاول في فضاء القصيدة أن يكثف الدلالة أقصى ما يمكن التكثيف ويجعلها في طبقات تنكشف الواحدة بعد الأخرى بطول الجهد والمعاودة والمثابرة. ثم إنه يتبع في الإشارة إلى تلك المعاني أساليب التلميح والإيجاز وتكثير المعنى وتقليل اللفظ كما كان يقول القدامى.

ومن اليسير ضرب الأمثلة لهذا النوع من النصوص، ولنأخذ هنا نصّاً لأدونيس من أغاني مهيار الدمشقي ذكره الأستاذ عز الدين اسماعيل في حديثه عن الغموض المذكور في باب التأكيد على اختصاص الشعر بلغة الشعر وكيف أن عمل الشاعر الأساسي إنّما هو عمل في اللغة باللغة، استدعى لوحة من ألواح أغاني مهيار جاءت بعنوان **اليوم لي لغتي** يقول فيها:

هدمت مملكتي

هدمت عرشي وساحاتي وأروقتي

ورحت أبحث محمولاً على رئتي

أعلم البحر أمطاري وأمنحه

ناري ومجمرتي

وأكتب الزمن الآتي على شفتي

واليوم لي لغتي

ولي تخومي ولي أرضي ولي سِمَتي

ولي شعوبي تغذيني بحيرتها

وتستضيء بأنقاضي وأجنحتي

واضح أن للمستوى الأول القريب المرسوم على أديم النص الجاري في العبارة مجرى التقرير والتأكيد هو إعلان الشاعر عن خروجه عن اللغة القديمة والممالك التي ورثها عن طريقها وبناؤه عوالم بديلة بِلُغة ألحّ في نسْبتها إلى المُتكلم حتى يبرز تفرّدها وتميّزها عن اللغة المشتركة بين الناس وعن لغة الشعراء أيضاً الذين يشتركون هم أيضاً في لغة شائعة بينهم تكرّس التقاليد الأدبية وتحملهم على اتباع القوانين والنسج على المنْوال الذي رضيْته تلك التقاليد لنفسها.

وهذا المستوى كما قلنا قريب يدركه كل قارىء له بقضايا الأدب والشعر صلة وبتجارب الشعر الحديث معرفة ومن ضمنها تجربة صاحب النص.

وأما المستوى الثاني فمندس في الطرائق والأساليب التي يبْني بها الشاعر هذا المعنى والصور والأخيلة التي استدعاها ليتمّ له ما أراد من نصه والنظر في هذه الوسائل يكشف عن تشبيه يحيط بالنص من أول كلمة فيه إلى آخر كلمة أو هو إن شئت استعارة تسْكُن كل عطف من أعطافه وكل عبارة من عباراته وقوامها التماهي بين الشاعر المبدع باللغة وصائغ بالعناصر والأخلاط فالماء والنار والتراب والهواء أدوات البناء في هذه النصوص والشعوب والعروش والممالك مضافاً إليْها فعْلاَ الهدم

والبناء تؤكد ما قلناه ومن ثمّ تصبح الكتابة في نظر صاحب النص إعادة طقوسية للفعل الأول المؤسس الذي بموجبه كان البدء.. ويتملك الشاعر زهو المقدرة على الإبداع فيقف متفرّساً في صرحه بلغته تماماً كما ورد ذلك في قصة البدايات عندنا.

وهذا المستوى الثاني يسلمنا إلى المستوى الثالث الواضح في آخر النص على وجه الخصوص ومنه نكتشف العلاقة الحميمة في تجارب الكتابة اليوم بين الشعر والأسطورة ونكتشف أن اللوحة مبنية على «مفردات» أسطورية موزّعة في كامل النص جاءت الاستعارة في نهايته تلم شتاتها في نص أصل هو أسطورة الفينيق هذا الطائر الخرافي المنبعث من رماده المعلن عن ديمومة الحياة وإشراقها فيصير الهدم المعلن عنه في أول النص مقدمة البناء وشرطه وفعلاً منحوتاً بالحلم والوعد يقطع ليصل ويدكّ ليؤسس ويبني من عالم عالماً أكثر ألقاً وتوهّجاً.

وجاء في هذه الدراسة أيضاً أن قضية الغموض في الشعر قد تكون قضية نسبية بمعنى أنّها ليست صفة قارة في الشعر وإنما هي قضية قراءة تختلف باختلاف ما للقراء من استعداد للغوص في مجاهل الكتابة الشعرية عن المعنى، ونحن نعرف أن قراءة الشعر ليست إلا إمكانية من جملة إمكانيات وأن القراءات تختلف اختلافاً بَيِّنَ التفاوت فقد لا يدرك البعض من النص إلا جانبه الظاهر السطحي في حين يغوص الآخر على معان تبدو أعمق وأكثر إقناعاً. والأمثلة على هذا كثيرة جداً يمكن أن أسوق

على سبيل التمثيل لا الحصر قراءتين سعوديتين لنص شعري سعودي ليس من النصوص المبهمة ولا هو من نصوص الشعر الحرّ ولكنه من النصوص التي لا يلين جانبها بسهولة ولا يمكن لقارئ أن يجزم بأن المعنى الذي انتهى إليه هو معنى النص.

والقصيدة المشار إليها هي قصيدة «عبدالله الصّيخان» «هواجس في طقس الوطن» وقد أشار إليها وحاول الفوز بمعانيها في محاضرة ألقاها على منبر هذا النادي الدكتور عالي سرحان القرشي ونشرت بالمجلد الحادي عشر من محاضرات النادي. والبون شاسع بين ما أشار إليه هذا الباحث من معانيها وبين دراسة أنجزها باحث سعودي شاب هو الدكتور سعد البازعي في كتاب له قيم أنيق عنوانه «ثقافة الصّحراء»: دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصرة ، في دراسة منه بعنوان «القصيدة وجغرافية الوعي».

ما هي الأسئلة التي تبقى ؟

رأينا أن الأستاذ عز الدن اسماعيل لم يتجاوز حديثه تجارب الشعر الحر التي نعرف حق المعرفة أنها لم تثر بشأنها بشكل واضح مسألة الغموض، فلقد تحدّث الناس في شأنها عن النثرية وعن التقريرية واتهمت بالخروج عن العروبة والتقاليد في ذلك البيان الشهير الذي صاغه الأستاذ زكي نجيب محمود بإيعاز من رئيس لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب وهو آنذاك الأستاذ عباس محمود العقاد.

وفيه شنت حملة على أصحاب الشعر الحر واتهموا بالخروج عن القيم... الثابتة لاستخدامهم مصطلحات تُنْسب إلى قيم أخرى غير قيمنا كالخطيئة والصّلب والخلاص فضلاً عن استخدامهم لفظ الرمز غير المحدّد...، وقد تصدت أقلام عاقلة نزيهة لهذه الحملة من بينها الأستاذ محمود أمين العالم في مقال له مشهور عنوانه «الوصاية التي تفرضها لجنة الشعر» (المصور، 4 ديسمبر 1964) وعبر فيه عن أسفه أن يكون فاتح التّجديد في بداية القرن الباعث على مثل هذه التهم وأن يكون مفكر من حجم زكي نجيب محمود قادراً على التورّط في مثل هذه المواقف الغريبة.

ورأينا كيف أن الأستاذ عز الدين اسماعيل يقترح ما وَجَد في الأدبيات النظرية الغربية التي تمت في النصف الأول من هذا القرن ما يحل به مشكل الغموض إذْ طرح مقولة انتشرت في كتابات عالم الجمال الإيطالي "Benedetto" وأخذ بها جمعٌ من الباحثين من بينهم الألماني كارل فوسلر المذكور وتقوم على ما يسمى بـ «الإدراك الكلي» "Saisi global" حيث يكفيه التقاط التجربة الحيّة التي بعثت الشاعر على القول ، فالمهم هو ما يسمى في هذه المدرسة التوافق بين الحياة Energeia والأداة Ergon. طبعاً من السهل أن ندرك أن هذه الطريقة في التقبل قد نوقشت نقاشاً طويلاً وتبيّن للناس عدم جدواها في الدّرس الأدبي. فهي كثيراً ما لا تتجاوز مُتقبِّلَها ولا تتجاوز الالتقاط

والإحساس إلى التعبير عن ذلك الالتقاط وذلك الإحساس فعنها تنشأ في النفس حالٌ لازمةٌ لا متعدّيةٌ.

ورأينا الأستاذ العالم متردّداً حذراً فتصوراته النظرية وانتماؤه الفكري يدفعانه إلى التشبّث بما يسميه «الدلالة الفعّالة» التي لا يعني توفرها عدم الاعتراف للشعر بمنهج خاص في التوصيل، ونفس تلك التصورات تلزمه «أخلاقياً»، لدفاعه عن الخط التقدمي، أن يعترف بتجارب الشّعر عندنا مهْمَا بَلَغَتْ من تعقيد يصل أحياناً إلى حد الإيهام «ومهما» استغرقته دعوة التجاوز الميتافيزيقي والإشراقي».

على أنه يبقى في خاتمة المطاف مربوطاً إلى تصور لوظيفة الشعر تواصل وظائفه القديمة وهي عنده بالأساس «التّذوق والإسْتمتاع».

ورأينا الأستاذ الطرابلسي يواصل مقاييس نقد الشعر التي قامت عياراً لتجربة الشعر القديم ومن هذه المقاييس استمدّ مراتب الغموض واعتماداً عليها ربط بين ظاهرة الشعر وما سمّاه الغموض الإيجابي.

ورأيناه يشير إشارة مجملة فيها كثير من التّهجين والإستنقاص إلى «شعر الحداثة» دون أن يورد منه بيتاً أو يذكر من متعاطييه اسْماً واحداً.

وعلى كل حال لا يطرح سؤال الكتابة لا من بعيد ولا من

قريب ولا يشير إلى طموح الإبداع إلى تكسير الأطواق والخروج إلى مدارات أخرى غير المدارات التي ألِفها أحْقاباً.

إن هذه الدراسات على أهميتها وعلى ما بينها من تفاوت لم تطرح في رأينا الأسئلة المحرقة.

إنّ ما يتحتّم السؤال عنه قبل إبداء الرأي في مسألة التوصيل وتمنّع النص عن بذل معناه النظر في ما جرى وما تغير في الأدب وفعل الإبداع والكتابة. في التجارب التي تطمح تجاربنا إلى أن تضع نفسها في نفس المدارات التي تدور فيها .

لقد تغير كلّ شَيْء على مدى قرن تقريباً. تغيرت علاقة النص بكاتبه وعلاقة النص بالعالم وعلاقة الجنس الأدبي بغيره من الأجناس بل لقد تغيرت أيضاً علاقته بنفسه وعلى ذلك تغيرت وظيفة الأدب بشكل حاسم بحسب ما جد من تحولات وتعاقب على الأزمنة الحديثة والمعاصرة من إنكسارات معرفية أصْبح الكثير منها مدروساً معلوماً في المجتمعات الغربية.

وإن من أبرز ما طرأ على وظيفة الأدب والشعر، في التقاليد الغربية ، منذ الرومنطيقية، الألمانية منها على وجه الخصوص، رفض الوظيفة التي ضبطها أرسطو في كتاب الشعر وعاشت عليها الكلاسيكيات القديمة إلى وقت قريب وهي وظيفة المحاكاة. وأصْبَح الشعراء يستنكفون من أنْ يكون إبداعهم تمثيلاً لشيء موجود في العيان خارج عن النص وألاّ يزيد دورُ المبدع عما يسمح به الفنّ من تصرّفٍ في النموذج باعتبار أننا لا

نستطيع إعادة الشيء الذي نحاكيه إعادة لا تغير منه شيئاً. وقد نتج عن فك النص الشعري من إسار هذه الوظيفة التي ضيّقت عليه طويلاً تسارعُ في نسق الخروج والتمرّد تزاحمت من جراء التيارات والنّزاعات والمدارس في القرن الأخير تزاحماً لم تشهد الإنسانية مثله على مر التاريخ وأصبحنا نرى من جيل إلى جيل بل من عقد إلى عقد نظرياتٍ في الإبداع وتجارب في الشّعر ما إن تستقر بعض الاستقرار حتى يأتي ما يتجاوزها ويعيد النظر في أطروحاتها وطرق كتابة الشعر عندها وهذا معروف في الآداب الأجنبية، مسطر في كتب الأدب والنقد بلغاتها.

والمهم فهم سرعة التحولات وفيض المواقف والنظريات وإدْراكُ أن الشعر لم يعد شهادة لفصاحة لغة وتمثيلاً على أساليب صوغها وإجرائها ولم يعد مستودع حوادث ومورد أخبار يخلد المآثر ويُجري الذكر، كما لم يَعُد نظاماً تمثيلياً يُقيم هيأة الأشياء ويبني مُثُلها ويحول الموجودات لغةً بأداء المعاني المشتقة منها الواقعة في الذاكرة. إن الشعر في تجارب الشعر الكبرى اليوم، بحْث ومغامرة ونص منقطع عن كل مرجع لا يسْتقر في شكل ولا يسعى إلى معنى. إنه ضَرْبٌ في المجاهل وتشرد في الموحِش الموغل في الوحشة والقدم لا يسعى إلى التقاط معنى موجود خارجه يكشفه للقارئ ويقدمه إليه باعتباره واسطة بينه وبين ما لا يدرك وإنما هو بناء للمعاني ونحْت لها من معين مغامرته ذاتها فعوالمه لا تسبْق في الحضور حضوره ومعانيه تنبني ساعة يقوم هو

بنيةً ما إن تتشكل حتى تحس بالخواء داخلها وبالفراغ يملؤها والقوانين تسكنها لتحولها إلى مادة ثقافية يتبادلها الناس بينهم ويأتون على بكارتها بالموارده والمعاودة وكل الطرق والأشكال القادرة على تحويل الفريد المبتدع إلى مشترك مبتذل.

إننا نشهد عصراً تقلّص فيه قصد الشعر إلى الإعلام والإبداع وتقديم المعنى المنتهي الذي نرتاج إليه وننتفع به لفائدة هذا البحث الدؤوب عن الفضاءات التي لم تطأها قدم. ولم تدخلها اللغة ولكنه في ذلك لابد أن ينْسَرِبَ منه إلى قارئه شيء يصل بينه وبين طموحه ومرماه.

عن هذا الاستعراض نطرح سؤالاً نعتقد أن الإجابة عنه تسبق الموقف من مسألة الإبلاغ وما يترتب عنه من غموض وهو موقف أشرنا إلى أنه يتستر بالقضايا النقدية والمسائل الأدبية بينما هو في جوهره مسألة... إيديولوجية والسؤال في حقيقة الأمر أسئلة:

- فهل من حق تجارب الشعر عندنا أن تطمح إلى الكونية وإلى تجارب الشعر الرائدة في الآداب العالمية ؟
- وهل يمكن أن نواصل قراءة الطموح بموازين قراءة الشعر الذي ألفْناه وارتسم في قرارة نفوسنا القرون الطوال ؟
- أليْس من حق الشاعر إنْ وضع نصَّه في مدار غير ما كان يصنع الشعراء القدامى نصوصهم فيه أنْ يطالب القارئ بسلوك في القراءة يُراعي التجربة ؟

- وهل بإمكان القارئ اليوم أن يواصل التعامل مع الشعر بصفته لذة ومتعة لا يتطب منه الفوز بهما جهداً خاصاً ولا مشقة زائدة ؟

تتوقف الإجابة عن بقية الأسئلة على الإجابة عن السؤال الأول، وطبعاً إننا ندرس أوضاعاً افتراضية ونخوض في قضايا أغلبها ظنّي لا يتوقف عليها الفعل أو الإقلاع عن الفعل بمعنى أنه مهما كانت إجابتنا عن السؤال فإن ذلك، والحمد لله، لا يؤثر في إبداع المبدعين ولا يغير من طرائق عمل الشعر عندهم ولا يثنيهم عن النماذج التي يتخذونها مراجعهم، وإنما نريد فقط أن نفهم في مستوى التلقي ردود الفعل المختلفة الصادرة عن القراء في هذه القضية وأن نضع لذلك عِللاً وأسباباً.

والإجابة عن السؤال الأول ليست بسيطة هينة بالقدر الذي قد يتراءى لبعض من يتعجّلون الأمور. لأن الحقيقة في مجال الأدب ليس كالحقيقة في مجالات الحياة الأخرى الاجتماعية والسياسية. فأشكال الكتابة وأساليب التعبير والرؤى والمواقف التي يشحن بها الكاتب نصه أو قصيدته إنما هي من أشد الأمور خصوصية وألصقها بحياة الناس الذين دبّت بينهم تلك الأشكال وحياة المجتمعات التي يعيشون فيها بكل ما عرفتْ تلك المجتمعات من أشكال التحوّل والتبدّل. ولا جدال اليوم في أنّ الفن هو تعبير عن صورة الإيقاع العميقة التي تربط الواحد بكيانه وتاريخه وتحدد موقعه في العالم وما يسكنه من رؤى ويعتمل في ذاته من حساسيات.

والدّارس لتاريخ الآداب الغربية يدرك تمام الإدراك أنّ تطور الأجناس والأشكال فيها رهين عمل عميق انْطلقَ منها ثم حاول أن يطوّرها ويغيّرها شيئاً فشيئاً بما كانت تقتضيه الظروف المحيطة وتحكم به القوانين المنظمة لحياة الناس وأعمالهم. ولقد أشرنا منذ حين إلى أنّ ما حدث في تاريخ الشعر الفرنسي مثلاً إنّما كان تطوراً طبيعياً عملت على دفعه حوادث وتيارات من الداخل والخارج ولكن أغلبها من الداخل وأدّت بالأدب إلى أن يكون مثلما هو الآن في التجارب الكبرى الرائدة. والشعر والأدب بعد ذلك إيقاع يزدوج أو هو إن شئت على أصح تعبير إيقاع منسجم إيقاع عند النشأة والولادة وإيقاع عند التلقي والإستهلاك. القارئ في إيقاع الشاعر ومنه والشاعر في أفق القارئ لا يخرج عنه إلا بالقدر الذي لا يفصله عما ألِفه واستأنس به.

فهل بالإمكان والحال ما ذكرنا أن نقتبس أشكال الفن وأنواعه وأن ننتهي منه إلى أحدثِها عهداً نتبنّاها وننْسِج على منوالها دون أن يحدث ذلك شعوراً عميقاً بالغرابة والغموض عند متلقين لم تكف الطوارئ التي طرأت على شعرهم لتغير طريقة تذوّقهم له وإقبالهم عليه ؟

ويصبح السؤال أكثر حرجاً عندما تعقْد بينه وبين بعض الدراسات الحديثة جداً التي أكدت على صعوبة أن يأتي شيء من لا شيء وأن يستطيع الواحد كتابة إبداع خارج طرق أدبية وثقافية معينة إذ يبدو أنه لا مناص من النسج على منوال وأن إحْداث

القطيعة الإبستيمية الكاملة في مستوى الإبداع من قبل المستحيلات الخارقة للعادات.

وهل في الإمكان أن نترسّم منوالاً تطوّر في ظروف تاريخية مغايرة لظروفنا وتغذّى بتطورات ليست بالضرورة تطوراتنا. هل عالمية الشعر حق أو وهم وهل يستطيع الإنسان المؤمن بها أن ينقل ما شاء من التجارب إلى لغة وأن يزرعها في محيطه فتينع وتنمو ويتمثلها ذلك المحيط ويتبنّاها ؟

هل بالإمكان إخراج القارئ بشكل يكاد يكون مفاجئاً من مراسم في التلقي انبنت على تجربة طويلة عمادُها البيان والفهم والحرص على السِحْر بالوضوح والطّرب بلا تعب، إلى نصوص عميقة يتستر معناها ويتمنّع مغزاها.

أليس لإعراض بعض النقاد عن بعض تجارب الشعر عندنا من تبرير سوى مواقفهم المعادية لكل مظاهر التجديد والتطوّر في حياتنا وهل تفسيرهم إعراضهم وإعراض كثير من القراء بما في ذلك الشعر من غموض سمّوْه أحياناً إبْهاماً وتعمية هو تفسير مصطنع في كل الأحوال يُخْفُون به حقيقة ما يُبطنون ويتسترون به عن تصوراتهم فيلبسونها لبوس النقد ؟

أليس مرد الأمر ما كنا نعْرض من انقطاع بعض ما يُكتب عن قوانينه الثقافية التي لم تتطور بالقدر الذي يسمح بتقبله وتمثله؟

إن حركات التجديد عندنا حديثة عهد ، ولم تكن أهمها

المسماة «حركة الشعر الحر» كافية لإحداث نقلة نوعية في تصور الإبداع وفعل الكتابة ثم إنها متى دققنا النظر حركة بقيت مرتبطة بالشعر القديم لا تغير منه إلا بالقدر الذي يحافظ عليه وبما لا يكفي لإبداع ذوق جديد وطريقة في التعامل مع الشعر جديدة. فإنك متى استثنيت بعض القصائد المعروفة لرموزها لم تجد في هذا الشعر من مظاهر التجديد إلا التشبث بالخروج عن معمار البيت وعن عروض الخليل وما نعتوه بالإيقاع الرتيب المبني على التكرار وهو حرص استنفد جهد هذه التجربة بدون كبير فائدة لأن التجديد لا يحصل بهذه الجوانب أساساً، فكثيرٌ مما وقع التفريط فيه أهم منها مما يتصل بالصور والأخيلة والعلاقات الجديدة الطريفة التي ينشئها الشاعر بلغته ويبنيها كياناً تملؤه رؤى جديدة وتقوم فيه عن صلة صاحبه بالكوْن والأشياء، تصوّرات لم يسبق له أن عرفها ويستعمل في عمل الشعر موادّ لم يقع استغلالها بقدر يجعل الصلة بينها وبين الشعر صلة حميمة ويكشف عما فيها من شعرية ويرشح عنها من إيقاع عجيب. لا شك أن التجارب الرائدة في الشعر الحر استعملت بعض تلك المواد كالأسطورة والقناع مثلاً وتحدثت عن حياة الناس اليومية وأحلامهم النقيّة الساذجة بل إنها اهتمت بمواضيع لم يكن الشعر يهتم بها وبنت على القُبْح صروحاً فنية متميزة مساهمة بذلك في إبداع جمالية جديدة. لكن الغالب على هذا التوظيف بقاؤه هو أيضاً في مستوى الحِلْية والزّينة تضاف إلى النص في الغالب إضافة لا تغير من طبيعة موضوعه وأصل إيقاعه.

لذلك تبدو النصوص المتجاوزة لهذه المرحلة نصوصاً غريبة شديدة لا ندرك منطق وصلها بما ألفنا ولا منطق فصلها عنه . والنموذج الذي نريد أن نُجاريه في التجربة الشعرية الكونية نموذج تولد كما ذكرنا عن تحوّلات وصراعات في نظرية الأدب وعمله كثيرة عميقة واتصل بفلسفات عمقت مجراه ومكنت له في الحداثة بما سمح له أن يخرج عن الإرث التاريخي الذي يثقلها بما يرسم عليها من قوانين ويعلق بها من تقاليد حتى رأينا سعي الكتابة الأكبر هو قتل الأب وإفراغ الأشكال من تاريخيتها وإقصاء كل معنى لصق بها من انخراطها في التاريخ وارتباطها بالذاكرة الثقافية وذاكرة الفعل الجماعي. عن هذا وعن غيره جاءت اتجاهات في الكتابة يعجب لها من يأنسْها ويملّها من لا يدرك ما في قرارها عن تاريخها. وطبْعاً لن يفوز منها بمعنى من اعتقد أنّ الشعر إبْلاغ معنى منته وإحاطة به وتقديمه بيّناً واضحاً يستسيغه العقل ولا ينفر منه المنطق. زدْ على ذلك أننا منذ النصف الثاني من هذا القرن أصْبحنا نُشاهد في تجارب الكتابة عند غيرنا مَيْلاً واضحاً إلى تجاوز مقولة الأجناس الأدبية في شكلها الكلاسيكي الآتي عن أرسطو وتجاوز ما يعرف عادة بمحددات الجنس والنوع التي على أساسها تنبني التعريفات ومن ضمنها تعريف الشعر.

إنّ الإطار النظري الذي يمارس خلاله فعل الشعر إطار تغير بشكل حاسم تراجعت بموجبه الحدود الفاصلة بين أجْناس الكتابة

وقام النصّ بديلاً عن الأنواع جامعاً لمختلفها مؤسساً لفضاء تنتهي إليه مختلف الأشكال وتنمو في أرجائه كل المواقف والتصورات حتى إنه لم يعد بالإمكان التعريف وإنما أصبح الإنسان لا يستطيع أكثر من الإشارة، إنه يستحيل اليوم في الآداب الأوربية تعريف الشعر، بل إن الذي يحاول التعريف ولو على وجه التقريب والتبسيط يعرض نفسه للنقد والسّخرية. ولم يعد الشعراء يستنكفون من أن يُقال أن نصوصهم فكرية فلسفية، وأنّها بنية متراصة معقدة مبنية على ثقافة عميقة ومعرفة أصيلة بتجارب الشعر الكبرى ولم يعد كثير من الشعراء يحفلون بضرور الإيقاع المعهودة في ما سبق من شعر وأصبحوا يعولون منه على أنواع ليس مدارها السّمع، وتجددت تبعاً لذلك الدراسات النظرية في الإيقاع وأصبحنا نرى منها ما هو من محض الفلسفة لأنه يفهم الإيقاع على أنه طريقة في الوجود ومذهب في الاستئناس بالكوْن والأشياء ومنهج في إيجاد التوازن بين الذات والمحيط وما إلى ذلك من القضايا المرسومة في الكتب النظرية الرائجة ؟

فإذا كانت ثقافتنا بمعزل عن هذه التيارات ولم نذكر منها إلا رؤوس أقلام بكثير من الاقتضاب وعدم التعمق فكيف يتسنى لها أن تتمثل تجارب تطمح إلى الدخول إلى هذه المدارات دون أن تهيّئ السياق أو يتهيّأ السياق. نعم إن كثيراً من الأشياء فينا تغيرت وتغيرت بعمق حتى لا صلة بينها وبين ما كانت عليه في القديم وأحياناً في القريب مما لا يتجاوز بدايات القرن لكن التغير

ليس بالقدر الذي يسمح لطموح الكتابة عندنا أن يبدأ من حيث انتهى النموذج المرجع . وطبعاً فإن كلامنا لا يعني إلا الشعراء الكبار والتجارب الثابتة. فليس من اليسير فصل القارئ عن قوانينه في التعامل مع النص وإقناعه بجمالية لا يدرك كنْهها ولم يستعدّ لقبولها والتفاعل الإيجابي معها. فالخروج عن نظام اللغة أو على أصح تعبير عن علاقة اللغة بالأشياء المؤسسة لتصوره لعملية الكتابة عامة وعملية كتابة الشعر على وجه الخصوص محرج، مربك مدخل إياه في شروط إنتاج معنىً لا يتبينها ومن ثم تراه أميل إلى دفعها والإعلان عن غرابة مراسمها فإذا أضفنا إلى ذلك إنهيار النظام الإيقاعي المؤسس منذ أربعة عشر قرناً خلت أو ما يزيت للموسيقى التي عرفها وعدم توصل التجربة الجديدة إلى رسم معالم النظام البديل الذي جاءت تُقْنع به وتدافع عنه كما لم تتمكن الدراسات النقدية المنتصرة لها من ضبط قسمات هذا الإيقاع الداخلي الذي كثر الحديث عنه ولم تتأكد حقيقته حتى ذهب في ظن الناس أنه هو أيضاً وسيلة من وسائل ترويج المذهب والدعوة إليه لا غير.

فإنك متى أمعنت النظر في ما كتب عنه من دراسات وجدت أن أقوال الناس فيه لا تعدو مذهبين: مذهب يصل بينه وبين الصوت وأصحاب هذا المذهب سرعان ما ينزلق تحليلهم في صنوف الإيقاع الخارجي المعروفة: إيقاع العروض والضرب والقوافي وإيقاع الحشو وما إليه من تقفية داخلية ومجانسات

صوتية قتلها القدماء بحثاً. ومذهب يفصل بينه وبين الصوت ويحاول أن يعلقه بالأخيلة والمعاني والصور، والكلام عند أصحاب هذا المذهب أيضاً كلام تقريبي غير مضبوط لقلة الوسائل النظرية لتوفره ولفقر تجربة القراءة الشعرية المغايرة حتى عند هؤلاء النقاد.

لئن كنّا على هذا النّحو نفسر الموقف من الشعر الحديث ونبحث لموقف بعض النقاد عن التصورات المؤسسة له ممّا فكروا فيه ولم يفكروا فإنه لا يسعنا إلا أن نذكر «السلطة» التي يمثلون أن هذه التجارب واقعٌ قبلناه أو لم نقبله ولا تعتدّ القوة المبدعة بتصنيفات النقاد ومقرراتهم، فلقد علمتنا التجارب التاريخية أن الأفعال المبتدئة المؤسسة لا تحفل بالقوانين وبالتوجيهات لأنها مغروسة في قلب التجاوز والخروج والتمرد بما أن طموحها الأكبر ألا تكرّر وألا تقع على ما وقع عليه غيرها حتى لا تحبس في محاكاة المواضعات واقتفاء السّمت المرسوم.

فما العمل إذن ؟

محاورات وتعليقات على المحاضرة.!

د/ أبو بكر باقادر:

كنت أتساءل وأنت تعرض عنوان هذا الدرس حينما ذكرت

لماذا لم يقل غموض؟ أثناء المحاضرة تقريباً صرفت عن مسألة الإبلاغ إلى مسألة الغموض، وقد أخذتنا مداً وجزراً كثيراً، نراك في مرات كأنك المدافع الأول والأخير عن ما بعد الحداثة، ثم بعد ذلك تعود تصول وتجول لا أكاد أقول بسيف الأصولية والسلفية، ولكن بشيء من ذلك، ولا شك بأن المسألة هي في هذا المد والجزر، حينما نتحدث عن الإبلاغ خصوصاً وليس عن الغموض تخصيصاً أليس من المعاني الممكنة أن يكون الإبلاغ إلى جماعة؟ بمعنى من الناحية الثقافية والاجتماعية تحول الشعر كما ذكرتم في طرف من محاضرتكم إلى أن يكون مستودع أو ديوان الأمة ليصبح لعبة تحدد قواعدها بنفسها، وأصبح لعبة بالذات لغوية تجسد شروط قوانينها من يد المبدع، لكن عندما نقول الإبلاغ ألا يكون لهذه اللعبة متلق؟، وفي نظري أن واحداً من أهم ما حدث بالنسبة للتبدلات الكبرى في الشعر العربي المعاصر هو تنوع الذائقة التي تتقبل هذا الشعر، حتى ربما نتحدث عن أن للشعر الحر دوائره الضيقة جداً نشراً واستهلاكاً وقراءة، ومن ثم تصبح معضلة الإبلاغ في الشعر الحر أو الشعر المعاصر بصورة عامة على وجه الخصوص الذي يأخذ الأشكال الحديثة جداً، هو أنه ربما ظاهرة ينبغي ألا تعمق، وإنما أن تفرق، صحيح أنها تجربة حدث قائم في حد ذاته يستأهل النظر ويحتاج إلى التدقيق والدرس، خاصة وأنه قد أفسح لنفسه مجالاً، ولكن عندئذ يصبح عند من؟ ولمن؟ ولماذا؟ وأكاد أقول بأن أحد التجليات أو مظاهر هذا القبول

هو القبول بمعنى التعددية الثقافية، بمعنى ما درجت عليه الثقافة العربية أنها أحادية الثقافة، فكان الإبلاغ فيها يقوم على هذا التوجه، وحينما حدثت تحولات تاريخية ثقافية في جوهرها الأساسي، إذ إننا حينما نلاحظ أن المدارس التي كونت فكر النهضة في معظمها لم تكن محلية، حتى عندما نأتي إلى جمال الدين الأفغاني والطهطاوي وخلافهم، ممن يشكلون الانعطافة التي بدأت عندها الرغبة في التغيير في النهج الإبداعي، نجد أن معظم الارتباط كان مع مدارس خارجية، ولهذا ربما فتحت لبعض قطاعات المجتمع مرجعيات لا يجدون في الإبداع التقليدي ما يحقق نزوتها أو رغبتها أو ردتها في هذا العالم الخاص الذي يسمى بالشعر، ولهذا يصبح الإبلاغ في نظري أنهض لمعالجة مسألة الغموض، إذ إن الغموض يصبح مسألة تقنية وأنا أميل كثيراً إلى ما ذكرت ولم أقرأ بحث د/ الطرابلسي، ولكني أميل إلى أننا في حاجة إلى نوع من المقايسة المعيارية لغموض يمكن أن يؤصل حسب قواعد اللغة وغموض ينشأ عن عدم إجادتها، مسألة أخرى هي كونية الأدب وكونية الشعر، وفي واقع الأمر حينما نذكر ذلك عادة ما يأتي في مخيلتنا أن الكونية هي الغربية، وأتساءل وكم تساءلنا حين كنا ندرس نظريات التحديث والحداثة في التنمية وعلم الاجتماع، حينما كنا نتحدث عن صورة الثوري وصورة الخارج على القانون هل كان غموضاً حداثياً أم تقليدياً؟ إن نظرنا إليه من زاوية فهو تقليدي إلى النخاع، وإن نظرنا إليه

بنفس نظرياتنا يصبح ليس حداثياً وإنما ما بعد حداثي، إذا أنا أتوقع أن المشكل بالمنهج العربي هو عدم توطين صورة الكيفية التي يمكن أن يكون فيها المبدع مبدعاً معاصراً حداثياً متطوراً، وفي نفس الوقت أن يكون هو، ومثالي على ذلك لوحة بلدي لحمزة توف، التي تذكرنا بالموتيفات الفارسية الجميلة، ولكنها في نفس الوقت تنقلنا إلى أجواء معاصرة بل ما بعد معاصرة في عمقها ودلالتها ولغتها واستخدامها وتوظيفها مما يجعلنا بالفعل نتساءل هل اللهاث وراء الغرب في تقليعاته هو ما ينبغي أن يشدنا ؟ أم أن نتعلق باللهاث الغربي في محاولة التأصيل لهذه التجربة ؟ وشكراً.

د/ السريحي:

ثمة مسألتان أريد أن أقف عليهما إحداهما تطرق لها طويلاً د/ حمادي والأخرى تتعلق بمنظورنا إلى الشعر، المسألة الأولى وهي أننا نقرأ الشعر كقراء وأود أن أشير إلى أن د/ حمادي تطرق إلى القارئ كثيراً وهذه مسألة نسبية، فأي قارئ يعنى إذا كان القارئ لم يقف على هذه التمخضات الفلسفية المختلفة التي مر بها الإنسان المعاصر، فإن الشعراء وهم نموذج للمثقف قد مروا بهذه التمخضات الفلسفية في النظرة إلى اللغة وإلى العالم وإلى الأشياء من حولهم، ومن هذا التباين بين شاعر تمرحل في هذا الوعي فاستطاع أن يقف على آخر مراحله، وقارئ ينتمي إلى وطن عربي ترتفع نسبة الأمية فيه حتى تبلغ الثمانين

في المائة، والعشرين في المائة يتعاورها ما يتعاورها من أمية المتعلمين كذلك، إذاً الارتهان للقارئ يظل نوعاً من وضع العصا بين أقدام أي مسيرة ثقافية، لذلك ينبغي أن نتحدث عن القارئ بحذر شديد لا ليتحول القارئ إلى سلطة.! المشكلة هي مشكلة النظرة إلى اللغة، مفهوم اللغة، لازلنا ننظر إلى أن اللغة هي أن الكأس هي تلك الكأس وأن القمر هو ذاك القمر الذي نراه في السماء، ثم حينما نقرأ نصاً من النصوص ننتظر أن يكون القمر في هذا النص هو القمر الذي في السماء، وأن الكأس هو هذه الكأس التي في أيدينا، مع أن المسائل قد اختلفت تماماً، فالكأس لها من الدلالات ما قد يكون مناقضاً لهذا الوجود المادي للكأس، بحيث تصبح الكلمة نفياً للوجود الخارجي وليست نقلاً له، من هنا فإن المسألة تبدأ بخلاف في طبيعة فهمنا للغة، فاللغة الشعرية أحياناً تكون نقيض الوظيفة الأولى للغة وهي الوظيفة الإيصالية أو الإبلاغية، المسألة الأخرى يبدو لي أننا لسنا ورثة الشعراء بقدر ما نحن ورثة النقاد، قضية النقد العربي طرحت في بيئات كانت تحف بها مسألتان أساسيتان، أولاهما أنها بيئات جدلية كلامية، وكان حديثهم عن الشعر امتداداً لحديثهم عن الخطابة وعن الحجة وإقامة الدليل، ولذلك جاءت تقسيماتهم للشعر تقسيمات مرتبطة بفهم الشعر بمعناه بما يصل إلى القارئ، فهي في الأساس بيئات كلامية تهتم بالشعر كخطابة أو كأداء، ولذلك طبقت آراء أرسطو في الخطابة على الشعر العربي، هذه نقطة من سمات تلك البيئات النقدية، النقطة الأخرى أن ثمة

إحساساً سلطوياً لدى الناقد، بمعنى أنه هو الذي يريد أن يعرف ماذا يقال؟ وسؤال ماذا يقال سؤال الحذر مما قد يخبأ في الكلام من نوايا، وليس عجباً أن يكون هؤلاء النقاد نشأوا في بلاطات قريبة من بلاطات الحاكم أو الأمير، لذلك كان السؤال ماذا يريد الشاعر أن يقول؟ وما هي النوايا الكامنة خلف القول؟ ومن هنا كان الشعر الجيد هو الشعر الذي لا يحتمل بعداً آخر أو لا يحتمل لبساً آخر، وجاءت فكرة «أن يكون معناه إلى أذنك أسرع»، أو «معناه إلى قلبك أسرع من صوته إلى أذنك»، فهي بيئات سيست إلى حد كبير وكان الوضوح معياراً سلطوياً لكي تأمن جوانب الخطاب، هذا الوضوح المشترك في المعيار النقدي لا نجده في ثقافة هامشية، ثقافة البدوي الآن في الشعر الشعبي، إذ إن الشعر الشعبي الإلغاز فيه أساسي، ومما يعاب على النص أنه يعطيك معناه مباشرة، واسمحوا لي أن أستشهد بمثل عامي بسيط عن المعنى، نحن نقول دائماً أن المعنى في بطن الشاعر فالمعنى موارى، العامة تقول أن المعنى عند الرداحة، ويستخدمون هذا المصطلح ويعنون به المتلقين، فظلت مشكلة المعنى لا تشكل سلطة لدى الشعر الهامشي، ولأمر ما لا نجد فيما يؤثر في النقد العربي القديم الذي ينسب إلى الجاهلية أي تساؤل بالنسبة للمعنى ولم يكن غموض الشعر وألفاظه الوعرة التي لا نعهدها فيما وردنا من نصوصهم النثرية، لم يكن هذا الغموض وهذه الاستعارات العجيبة مساراً للتساؤل، وكأنما قضية المعنى لم تكن

شاغلاً لهم، وإنما شغلت النقاد بعد ذلك ونحن كقارئين للشعر ورثنا المنظور النقدي ولم نرث الروح الشعرية، وشكراً.

د/ محمد مريسي الحارثي:

يبدو لي أن الشعر المعاصر في ذهن المحاضر غير الشعر المعاصر في ذهن محمد الحارثي، بناء على ما طرحه المحاضر بأنه سيترك القول في الشعر الحر وبالطرف شعر الشطرين، ولا أدري ما الشعر الذي يدور في ذهن المحاضر هل هو الكتابة كما وصل في نهاية المحاضرة ؟ يبدو لي هذا، فإذا كان الشعر في ذهن المحاضر هو الكتابة، فإذا المحاضرة منطقياً منقوضة من الأساس، الشيء الآخر أن قضية الغموض في الشعر العربي المعاصر، يبدو لي أنه إذا استعمل الغموض على أساس أنه عيب ونقيصة في الشعر، فإذا هو عيب في أي مستوى من مستوياته، أما أن نقول أنه من الغموض ما هو عيب ومنه ما هو شفاف ويكشف بعد القراءة الأولى والثانية والثالثة، فيبدو لي أن المصطلح غير واضح في أذهاننا، لماذا لا نستخدم العمق بدل الغموض، ذلك العمق في التجارب وليس في المعاني، وفرق بين التجربة وبين المعنى عند الأوائل، لأن اللبس الذي يحدث في المعاني عند القدماء غير البعد الذي يحدث في التجارب في مفهومنا النقدي المعاصر، ولعلنا نضيف إلى الدراسات التي كانت محور هذه المحاضرة التي قدمها عز الدين والعالم والطرابلسي، ما ورد في دراسة قدمها د/ محمد عبدالرحمن الهدلق في مجلة جامعة الملك سعود وأشار

إلى دراسات من هذا النوع غير هذه الدراسات الثلاثة التي تناولت جانب الغموض في الشعر المعاصر، يبدو لي أننا لو حصرنا قضية الغموض في الأداة والتعمد مع إمكانية الأداة، والعمق في المقابل الآخر لكثافة النص الأدبي لغة أننا نتحرر قليلاً من بعض المفاهيم التي تفضي بنا إلى فرائق وفضاءات ومفاهيم قد لا تسعف الدارس في تحديد دائرة المصطلح أو المعيار أو المقياس الذي يضبط عملية أو منطقية النتيجة، فإذا كان الغموض ناتج عن نقص في الأداء أو تعمد مع وجود الأداة وهذا ما يحصل في الشعر الحديث، نظراً لأسباب كثيرة تكون النتائج التي نتوصل إليها في هذا الإطار إلى حد ما سليمة، إذا كان الحديث منصباً حول الإبلاغ بمعنى التوصيل في النص الكتابي، فنحن قد خرجنا من دائرة الشعر إلى دوائر قد لا تنضبط معنا بالدقة التي لابد أنها مرسومة في ذهن المحاضر ويعرف هذه الطرائق التي يمكن أن يسلكها حتى يحقق مبتغاه، فالشعر شعر والنثر نثر، وشكراً...

د/ منذر عياشي:

أثارت هذه المحاضرة في ذهني عدة مسائل، عندما أتكلم عن الإبلاغ في الشعر أنا أخرج من دائرة الشعر إلى دائرة أخرى يمكن أن نسميها لغة الحياة الإيصالية - النفعية - الاستهلاكية، هل المطلوب من الشعر أن يبلغ شيئاً ما؟ أنا في تصوري هل من الحسناء أن تبرر حسنها؟ هل مطلوب من الشعر أن يبرر ما يقول؟

لكي يكون فصيحاً، لكي يكون دالاً، لكي يكون جميلاً كما يريدون، هذه ثارت في ذهني وأنا أستمع إليكم، المسألة الأخرى في ما جد في الشعر المعاصر، كيف يمكن لإنسان لم تهيأ ظروفه سياسياً واجتماعياً واقتصادياً وعلمياً ومعرفياً أن يكون معاصراً؟ نحن حين نتكلم عن الشعر المعاصر ألا ترى معي أننا نمارس خدعة من نوع ما، لندخل العصر ونحن في واقع الأمر خارج العصر، خارجه كما هو واضح في السياسة وكما هو واضح في الاقتصاد وكما هو واضح في العلم، فلم لا نكون خارج العصر كما هو واضح في الشعر أيضاً ؟

المسألة الثالثة: القصيدة التي نكتبها في بعض وجوهها تمارس قطيعة معرفية مع التراث، وتمارس قطيعة مع ما نعيشه آنياً، نحاول أن نعزو هذا الأمر إلى الغموض، أليس ثمة أمر آخر ممكن أن نتحدث عنه في هذه القصيدة غير الغموض لكي لا نكون مبررين، ألا نستطيع أن نقول إن الإنسان وليكن واحداً بدأ يرد على غير مثال ألفناه، وأن نصاً ما أخذ ينشأ على غير مألوف ما اعتادنا في شعرنا ؟ وأن عقلاً يبني لنفسه فلسفة في الحياة رؤية ليست بالضرورة مخالفة، ولكنها تختلف عما ألفناه، لعل هذا هو ما يمكن أن يعطي شيئاً آخر غير مسألة الغموض، وشكراً...

الأستاذ/ فؤاد:

ما سأقوله ليس مداخلة أو إسهاماً، ولكن هو هموم ثقيلة

أشعر أن الجميع يحمل هذه الهموم، ولعل هذه المحاضرة أو غيرها من المحاضرات ربما جاءت كالقشة التي قسمت ظهر البعير، ما سمعناه ليس بالأمر الجديد، ولا أقول أنه مبتذل ولكن كل الجديد الذي فيه أنه قيل بلغة عربية، أما المضمون فهو مضمون معروف وهو صلب الهم الذي أشرت إليه، فما سمعناه هو ما قاله أساتذتنا الغربيون، فنحن تجاوزنا مستوى الانفتاح والقراءة للآخر إلى مستوى الذوبان في الآخر صراحة، وكما جاء في مقدمة د/ المعطاني أن المثقف العربي يقف موقف الحيرة من هذا الفكر الغربي، وكما يرى د/ منذر كأن المثقف العربي يقف الآن خارج هذه الأسطوانة الكبيرة التي تدور ويحاول أن يتحين الفرصة لكي يقفز والله أعلم أين سيضع رجليه وذاته وكيانه وحضارته وثقافته، لماذا نتوارى وراء الأسئلة التي ندعي لها الموضوعية والشجاعة العلمية لكي نثبت ما نحاول أن ننفيه في قلب السؤال، وهذا ما قصدته بالأسئلة الاستنكارية، مثال ذلك السؤال الذي طرح في الأخير حول التجديد وعدم قدرتنا على إدراك مراحل نمو النظرية الغربية أياً كانت هذه النظرية، سؤال دائم يطرح ونحاول أن نجد الأعذار لأنفسنا لماذا لسنا قادرين على استيعاب هذه النظرية، وفي رأيي أن السؤال أكبر من ذلك، ولا أقول هذا الكلام من رفض الفكر الغربي، فقد رضعنا الفلسفة الفرنسية وتغذيناها وتعشينا بها، وأضرب أمامكم مثلاً على ذلك، مسألة البنيوية وقد يقول البعض أنه أكل الدهر عليها وشرب الآن، ولكن لازالت مطروحة، والسؤال المطروح هو هل نقبل البنيوية أم

نرفضها ؟ ويلمز بعضنا البعض الآخر بالألقاب ونقول هذا فلان ونحدد له قاموساً وحيزاً في وجودنا الثقافي، ولكن الأمر أهم من ذلك، لأن موقفنا من البنيوية يجب أن يسبقه سؤال آخر وهو موقفنا من اللغة وطبيعتها ووظيفتها، فالبنيوية تقوم على مجموعات ثنائية وضعها سوسير وهذه الثنائيات هي أساس النظرية البنائية، فنحن نتجاوز هذه الثنائيات التي هي الأساس النظري التي تعبر عن نظرة للوجود وللفكر وللثقافة وللغة أساساً، ونتجاوز هذا ولا نحدد موقفها منا، فلم أسمع أحداً طرح السؤال التالي والله أعلم قد يغيب عن الإنسان أشياء كثيرة وهو: ما هو موقفنا من اعتباطية العلامة التي يطرحها سوسير؟ بل إن السؤال الأكبر من ذلك لماذا نطرح أصلاً نفس هذه الأسئلة التي يطرحها الفكر الغربي؟ صحيح أن السؤال هو بداية المعرفة، ولكن هذه القاعدة تحتاج إلى كثير من التفكير وكثير من التمحيص، أما مسألة اللغة وطبيعتها، فالمسألة ليست فقط هو موقفنا من طبيعة اللغة كما ضرب الأخ السريحي مثالاً عن الكأس، بل من الوجود كله، فمادام السؤال إذا طرح وقلت هذا كأس ستثار أسئلة أخرى، هل أقصد بهذا الكأس في الوجود العيني الخارجي الذي ألمسه بحواسي، أم شيء آخر يصبح في الأخير بعد رحلة طويلة من التداعيات ومن التحليلات، إلى عكس الواقع الخارجي، فإذا السؤال أساساً يجب أن يتاح ما هو موقفي من هذا الوجود ؟ وجود داخلي ووجود خارجي، وفي هذا الإطار أضع مسألة اللغة، وأطرح سؤالي عن اللغة، هل إيصالية أم شيء آخر؟ في الأخير أقول أن

الخيط بين النقد الأدبي كما يعرفه الغرب الآن وبين مسائل العقائد كما نفهمها نحن كمسلمين خيط أصبح رهيفاً جداً، أي سؤال نطرحه عن مسائل نقدية أو عن مناهج نتبعها تتطلب منا بداهة تحديد مواقف في غاية التحديد من كثير من القضايا الوجودية والميتافيزيقية، فأزمة النقد العربي عند العرب الآن هي أولاً ليست أزمة أدبية لغوية نقدية في مفهومها التخصصي، بل هي أزمة حضارية، وأشير في هذا الإطار إلى كتاب د/ منذر العياشي قضايا لسانية وحضارية ولا أشير إلى هذا وهو يدعي أن يجيب على هذه الأسئلة، ولكن يثير هذه القضية، ويربط بين مسائل لغوية ومسائل حضارية، وأخيراً مادمنا بصدد اللغة والحضارة وصعوبة التحديد، فقد أشكل عليّ تحليلكم للعنوان وهو تعبير ثالث ثلاثة.

د/ عبدالمحسن القحطاني:

لعل د/ محمد الحارثي أشار إلى وصف ذكرتموه للنص الشعري، أو لعلكم فضلتم أن يكون البحث متجهاً إلى النص لأنه تداخل مع نصوص أخرى وكنت فعلاً أتمنى أن يكون للشعر قاسم مشترك، وليس بالضرورة أن يحدد هذا القاسم الأطر، وإنما يكون أبجدية لقبول هذا النص في عالم الشعر أو رفضه، وجئت.. (فترة لم تسجل).. نص عبدالله الصيخان ثم تناوله د/ سعد البازعي، وأنا على يقين بأن الشاعر حينما رأى الدراستين لا أقول يتعجب، وإنما يعجب بهذا النص، ثم أرجع إلى كلمة د/ السريحي حينما

قال إن الشاعر عندما يقول لا يفكر في القارىء، أقول حقيقة الشاعر هو لا يفكر في القارىء ولكن الشاعر جزء من هذه المجموعة، قبل عشرين سنة حينما كنت أقرأ الشعر الحر ما كنت أستسيغه، لكن حينما تعاملت مع هذا الشعر وقرأته بدأت أعطيه حقه من الدراسة سواء بالقبول فيه أو الرفض، من غير نظر إلى نمطية الشعر نفسه، وقضية الإبلاغ تعرفون أن الشعر في بداياته كان شعراً مشافهاً لابد أن يعتمد على ميزة تميزه عن النثر ليبقى في أذهان الناس مدة طويلة، لأن الكتابة كانت لا أقول معدومة، وإنما كانت قليلة عند المتلقين، فكانت تعتمد على الإيقاع الذي يحفظها عند المتلقين، لا أقول إلا أن الأسئلة التي طرحت في هذه المحاضرة هي هم ساورك وساورنا ومازال وهي لا أقول في طريقها إلى الإجابة، وإنما إلى البحث. وشكراً.

الأستاذ/ محمد العمري:

إن من أعجب الأمور أن يشتهي أحدنا الكلام حتى يغلب عليه الصمت، وأن ينتهي الصمت حتى يغلب عليه الكلام، ينبغي أن نقف عند الحالة التي تسبق لحظة انبثاق النص الشعري، ومن ثم عند تناميها ومساوقتها للتشكل في بناء القصيدة، فهل بإمكان أحد أي كان أن يتحدث عن حالة وعي قاصدة حالة بناء النص ليمكن أن ننحو منحى مبالغاً في الاهتمام به فيما يتعلق بالإبلاغ، إنه ينبغي أن نعلم أن من أشق العلوم تلك العلوم التي تحاول أن تقعد لنشاط اللغة ولحركتها، وتصف ذلك النشاط وتلك

الحركة، وما الذي استمعنا إليه هذه الليلة من د/ حمادي إلا مغالبة ومجاذبة لحقيقة لا مراء فيها تلك الحقيقة هي حقيقة انكسار المنطق العقلي بإزاء المنطق التخييلي الذي تتحرك من خلاله المخيلات أثناء تشكل النصوص، فيكون من أصعب سمات تلك الحركة للخيال اختلاط الحس المعنوي، واختلاط المشاهد بالمغيب، ونحن لا نختلف. بطبيعة الحال على أن اللغة اقتضاء، اقتضاء حياة واقتضاء نفس، فنحن في الاقتضاء الأول على وفاق، ونحن في الاقتضاء الثاني في مجاذبة وفي مغالبة وفي احتمالات وفي حركة معرفية هي غامضة غموض النفس البشرية.

ومن هنا فإن أحدنا يجد صعوبة في تتبع السياقات الوصفية والإنشائية في المحاضرة، لأنها هي ذاتها تحاول أن تصف غموضاً وتحاول أن تصف حركة غامضة، فكان من نتيجة الغموض أن أفضى إلى غموض آخر هو جديد في ذاته وبحاجة إلى أن يتحدث عنه وإلى أن يوصف وإلى أن يبين، استدعاء اللغة وبناء النص الشعري، أنا أتحدث عن تجربة وعن شعور شخصي، يمثل في حقيقته حداً فاصلاً وحالة وسطاً بين الحركة والسكون، حركة ماذا وسكون ماذا ؟ حركة الجمال العيني، وحركة القبح العيني أيضاً إذا كان هناك قبح خارج النفس البشرية وسكون تلك الحركة في الإدراك والغور الأبعد لتلك النفس، وفي المحصلة ينبغي أن نعلم أن مسألة الإبلاغ في مسائل البناءات الشعرية هي بمثابة الغياب الذي يمكن استدعاؤه بالاحتمال الذي يأخذ صورة

تعدد الدلالات التي أشار إليها المحاضر، فما مسألة تعدد الاحتمالات الإتورية لعجز إدراكي بإزاء نشاط بالمخيلة يتمثل في البناءات الشعرية النصوصية، ونحن نحتال ونقول تعدد احتمالات، والاحتمالات إذا تعددت لا تكاد أن تنتهي أبداً، لكننا بإزاء القصيدة في حقيقة الأمر لا نكون بإزاء إبلاغ فكري، ولا حتى إبلاغ تخييلي بحت، ولا إبلاغ عاطفي، ولكن الأمر خليط من هذا كله، من هنا تأتي الإشكاليات والخصومات المعرفية التي نراها كثيراً ويهول فيها المهولون ويكثر فيها المكثرون حيث ينبغي أن نوجز ونعلم للغة طبيعتها وسرها حين تحاول أن تصف الدخائل البشرية، والأدب في حقيقته هو استدعاء لحركة باطنية لا يمكن أن نصل في وصفه لحالة من السكون مطلقاً بقدر ما سنظل في توصيفات وفي احتمالات وفي اجتهادات لن تنته إلى قرار، لكننا في مقابل هذا كله لا ينبغي أن نغيب المنطق تغييباً تاماً، في حركة البناء الشعري، بل ينبغي أن نضيئه إضاءة خافتة تنجي النص من الخرافة والادعاء. وشكراً.

د/ عالي القرشي:

يبدو أن محاضرنا اختار ثلاث دراسات أراد أن يبني عليها رأيه في الغموض، ولكن من خلال استماعي للمحاضرة لم نستمع إلى سر اختياره لهذه الدراسات دون غيرها من الدراسات، قد يكون ذكر ذلك فيما كتب لكنه لم يذكره في إيجازه الذي قدمه لنا، لكن يبدو لي أن هناك دراسات تتعلق بالقصيدة الحديثة

والمعاصرة لم يتطرق إليها الباحث، مثل د/ محمد بنيس في كتابه «ظاهرة الشعر المعاصر» ودراسة للدكتور/ سعيد السريحي عن الغموض، وهي منشورة ضمن محاضرات النادي، وهي منشورة أيضاً ضمن كتابه «الكتابة خارج الأقواس»، الأمر أكثر فيه المتحدثون حول قضية الإبلاغ في الشعر، حين ننظر إلى إشكالية الشعر المعاصر، نجد أن هذا الشاعر هو سليل ثقافة عربية وسليل تاريخ طويل ورموز شعرية طويلة، وهو أيضاً رهن لثقافات معاصرة ورهن لوعي جديد في العالم الذي يحيط به، فكيف ل يتسنى للشاعر أن يقدم قصيدة وهو في هذا الحضور في عالمه القولي والثقافي وفي عالمه الذي يعيش فيه دون أن نشهد امتزاجاً ما بين هذه الثقافة وما بين رؤيته لهذا العالم الذي يحيط به، وقد يكون ذلك في أحايين كثيرة امتداداً لفهم في الشعر نغمض عنه، أو يجلي البعض النظر عنه، حين ننظر إلى الشاعر العربي القديم حين يهمه أمر وتحز به مشكلة نجد أنه يلجأ إلى الأطلال يخاطبها ويستنطقها في بداية قصيدته، ولو تساءلنا عن سر هذا الاستنطاق لأمكن أن نجد خلفه أشياء كثيرة، منها أن هذا الإنسان يريد أن يستدني عالماً حوله يريد أن يخاطبه، يريد أن يجد لديه حلاً لهذه المشكلة، يريد من خلال هذا العالم أن يقتحم عالماً مجهولاً يفكر من خلاله ما حز به من أمر، حتى نجد بعد ذلك أن القصيدة تندرج في تسلسلها إلي الأمر أو القضية البسيطة التي أحزبت هذا الشاعر، لكننا لا نسقط في هذه المسألة، ولكننا ننظر إلى القصيدة في شمولها الكلي، فالمسألة

إذا تحتاج منا إلى إعادة نظر في وعينا للأشياء وبوعينا للتجربة الشعرية وقوانين التجربة الشعرية، هذه القوانين التي كانت عندما نتستخلص من التجربة الشعرية ذاتها نجدها أصدق وأكثر إخلاصاً للشعر من استخلاصها من القواعد التي يضعها النقاد والمقننون لهذا الشعر، وربما كان هذا أيضاً ما يذكره المحاضر في آخر المحاضرة.

أود أن أشير إلى مسألة ربما تظهر في إشكالية نعيشها دائماً، وهي أننا دائماً نتظاهر بالمعرفة ونتظاهر بالثقافة ونتظاهر بالانفتاح، كما نتظاهر أيضاً بالحفاظ على التراث وعلى الأصالة، ونحن حين نفتت الأمور ونحلل المسائل نجد أنفسنا لم نحقق لا هذه ولا تلك، وشكراً.

ردود المحاضر على ما قيل

شكراً للسادة المتدخلين على هذه الأسئلة التي أضافت الكثير من الأشياء لما قيل، وهذا كان قصدي من هذا العمل البسيط الذي ألقيته أمامكم، وأن نفكر مع بعضنا في قضايا تشغلنا بصفة مطردة، وإن سمح السادة المداخلون فإنني سأبدأ بالرد على الأستاذ/ فؤاد، لأنه من موقعي كأستاذ باحث ربما يهمني كلامه وأعتذر للبقية أكثر مما يهمني كلامهم، خاصة وأنني أستاذ بالجامعة ومن طلبتي من أحياناً يطرح مسألة بنفس

الكيفية، أنا معك تماماً في أنه يجب علينا ألا نذوب في المرجعيات الغربية، فالذوبان شيء لا يتفق اثنان على أنه صالح فالذوبان شيء مقيت لأنه يفسخ الهوية ويذهب بها، ولكن إن قلنا أن الذوبان شيء مقيت بغيض يجب أن نحتاط له ونحتاط منه ويجب أن نحسب له الحساب، فإن ذلك لا يمنعنا من أن نقر بشيئين، وهنا أجيبك في هذه النقطة وأجيب الدكتور/ باقادر، إننا عندما نقوم بعملية إحصائية بسيطة وقد قمنا في تونس بهذه العملية ولست أدري إن كان قام بها غيرنا في روافد أخرى، إن ترجماتنا عن الغرب مجتمعة بما فيه القارة العجوز والقارة الشابة يساوي 98,07 من ترجماتنا خلال القرن الماضي، حيث إذا نظرت في الثقافة العربية إلى ما ترجم من لغات أوروبية إلى العربية، وما ترجم عن الهندية وعن الصينية وعن الباكستانية، تجد هذه النسبة، هذا واقع لا يمكن أن نتجاهله، الموقف السليم هو ألا نسلك هذه القضايا سلوكاً متحمساً، ليس أسهل على المرء من أن يكون مع أو ضد، المواقف الإيديولوجية مواقف سهلة جداً، وهي مواقف لا تقتضي من المرء أكثر من أن يكون مع أو يكون على.. أما الصعب الذي يجب أن نوطن النفس عليه إنما هو الدرس والفهم والتعمق في فهم الظواهر التي تأخذ برقابنا رغماً عن أنفنا أحياناً، ونكذب على أنفسنا عندما نقول عكس هذا، فأنت داخل لعبة أحياناً لا تريد أن تكون داخلها، ولكنك داخلها رغم أنفك، فعليك أن تفهم وعليك أن تعي وعليك أن تتجنب ما أمكن، وأنا لا أتوجه إليك فليس من طباعي أن أنصح الناس بهذه الكيفية

المباشرة، ولا أحب أيضاً الأبوية التي ينسبها بعض الأساتذة إلى أنفسهم تجاه طلبتهم، وإنما فقط أقول لك أننا مدعوون إلى الفهم، وهذا العالم الذي نحن منه وفيه عالم لا يمكن لنا أن نختط فيه طريقاً لنا ما لم نوطن النفس على الفهم، وما لم نخرج من دائرة الإيديولوجية، والمواقف المتعصبة لـ، والمواقف المتعصبة على، لأن الخطاب العلمي لا يمكن أن يستقيم خطاباً عاماً إلا إذا استطاع أن يخرج من سلطة الخطاب العقدي بمعنى الإيديولوجي لا بالمعنى الذي قد يفهمه الناس، العلم يجب أن يكون بمعزل أحياناً عن الأهواء، أنا قد أحب الشاعر الفلاني أو الشعر الفلاني، ولكن موقعي كباحث وناقد أجبرني كما قال د/ بكر أن أعرض آراء متعددة، فالتردد هو شرط أملاه عليّ أن أكون باحثاً، بينما كان يمكن أن لا أكون متردداً لو أنني عبرت لكم عن أهوائي في الشعر وقلت لكم أنا من جانب الشعر الفلاني أو من جانب الشعر الفلاني، عند ذاك يمكنني أن ألقي خطبة طويلة عريضة في تمجيد خصال هذا الشعر أو تعقب مآخذ الشعر الآخر، هذا الموقع الذي أتحرك منه كباحث يهمني أن أعمق ثقافتي وأن أتمسك بهويتي، ويهمني أيضاً أن أعرف الألغام المزروعة في طريقي والأمور المحيطة بي وأن أفهم العالم، نحن عوض أن نفهم، وكأننا نرد الفعل بالدفع والإنكماش على الذات، إن الأصالة لا تعني الانكماش على الذات، والانكماش على الذات لا يمكن أن يكون أصالة، وأنا أعجبني في كلامك هذه الفورة، فورة الإنسان المؤمن بأشياء يجب أن يؤديها يجب أن يوصلها، يريد أن يقولها وإن

اقتضى منه الأمر أن يعرض بعقائد الناس، فأنا بصراحة لم يمسني شيء مما قلت، فالعدد ثلاثة تعلمت في اللغة الإغريقية قبل أن تأتي المسيحية أن عدد 3 موجود، وأن ما به من مكانة يسبق المسيحية لو كنت تعرف، ذلك أن العدد ثلاثة والحمل... في الثلاثة في المسيحية، من السهل أيضاً أن نعرض بعقائد الناس وأن نتهم الناس، التهمة سهلة ولكن الصعب هو أن تفهم وأن تثبت وأن تنفي الشيء، أما التهمة فهي لا تقتضي أكثر من كلام، ومنك لعلي أخرج إلى د/ عالي الذي سعدت بمعرفته الآن وقد قرأت بحثاً له، وفي آخر كلامه تعريض، وتعرف أنني درست بالصدفة البلاغة وأعرف من وجوه البلاغة التعريض، وللتعريض أساليب وأبواب كثيرة، ليس من صالح أي شخص، وأنا معك بأن من مظاهر مجتمعاتنا التظاهر بما ليس فيهم، وأنك تقرأ الكتاب تلو الكتاب وتكثر الإحالات على كتب بالإنجليزية والألمانية وأحياناً باليونانية وأنت تعرف أن صاحب هذه الإحالات لا يعرف اليونانية وما يعرف بالإنجليزية لا يسمح له أن يقرأ بها إلا الأمور التي لا تتجاوز الحاجات اليومية، صحيح وهذا أيضاً أمر لابد أن يدرس اجتماعياً، هذه ظواهر إقصاؤها لا يفيد، المفيد هو أن ندرس لماذا يكون سلوك بعض الناس هو أن يتظاهروا بأنهم يقرأون، وهم في الحقيقة لم يقرأوا، وإنما سمعوا الأشياء سماعاً، أما فيما يخصني فما ذكرته أمور بسيطة وأمور يعرفها الصبيان في الثانوي عندنا، ولست أدري هل مع الأسف أو من حسن الحظ أنني أدَّرس الفرنسية والآداب الفرنسية من عام 1953م.. صحيح

أن كثيراً من سلوكنا الثقافي اليوم في حاجة إلى درس، لأنه أصبح عوارض لا تخلو من المرضية، وعوارض تشير إلى أن الناس يخطئون عندما يعتقدون أن النسيج الاجتماعي نسيج واحد في لحمة الفكر والسدى، وأنك تريد أن تقول إن النسيج الاجتماعي يتكون من جملة من البؤرات، وهذه البؤرات بينها من الاتصال ما بينهما من الانفصال، بل في المجتمع الواحد ما يكون بينها من الانفصال أكثر مما بينها من الاتصال، أنا متفق معك تماماً في هذه النقطة، إلا في قراءتك للثقافة القديمة فأنت تذهب أو تقابل بين ربما تعدد الثقافة اليوم وأحادية الثقافة في القديم، لكنني أميل أن أقول إن ثقافتنا في القديم أيضاً كانت في جوانب منها ثقافة مواقع وبؤرات، صحيح أن هناك أشياء تجمع بين هذه المواقع وهذه البؤرات، ولكن تعجب أحياناً كيف يمكن لهذه البيئة أن تنشيء هذا التفكير وأن تنشئ هذا الكتاب وأن تناقش المسألة هذه المناقشة، وتعجب أحياناً إلى بيئة مجاورة كأنها مقطوعة تماماً عن تلك الأطروحات التي تلاحظها البيئة الأولى، هذا موجود في القديم والأمثلة محيرة وعجيبة، ربما في الذائقة الشعرية نتفق.! د/ سعيد أنا معك في ملاحظة مهمة.. تذكر أنك من كذا سنة تحدثنا وأصبحت منتبهاً أكثر إلى ما كنت قلت لي في هذا الحديث عن ضرورة أن ننتبه إلى الخيط الفاصل بين الموارد التي يردها الشعراء، والموارد التي يردها النقاد، وحتى أني أصبحت ألح أكثر على تعارض السلطتين، بل هما سلطتان متعارضتان، هناك سلطة القانون التي تريد أن ترسم الأشياء في جملة من

المقررات، إذاً هي سلطة وظيفتها الرد إلى السمت والرد إلى الجادة، وهناك سلطة «السيبا» كما نقول نحن في المغرب التي تريد أن تخرج؛ عن كل قانون وعن كل جادة، بل إنها لا تستطيع أن تعيش إلا من الخروج، لأن طبيعتها ومكونها الأصلي إنما هو الاختلاء من هذه الأقاليم المجهولة. الشعر أو الشاعر هو بالأساس يترصد ما لا تحيط به العبارة. هذا الذي يسمونه في الفرنسية «الذي لا ينقال»، نحن في البحث ونحن في الفيزياء وفي الكيمياء وفي علوم الجغرافيا نمد سلطة اللغة على مواقع مضبوطة محددة آمنة نطمئن إليها، ونشعر في كل معاني الكلمة بالأمان، ما يسمى في مقدمات التحليل النفسي المجال المطمئن، الشعر هو في رأيي من التجارب التي لا تريد المجال المطمئن، وإنما تريد أن تمد سلطانها على الأقاليم والمواقع التي لم يسبق للغة أن دخلتها، والشاعر الفذ الشاعر المبتدي الذي يحاول بما يمده به هذا الخيال الجامح من طاقات ومن قوى يعجز عنها المنطق ويعجز عنها العقل، يحاول أن يمد سلطان الإنسان في نهاية الأمر على الذي لا ينقال بأن يقوله، وإذا قال الشاعر الذي لا ينقال معنى ذلك أنك لا تستطيع أن تترقب منه أن يقول لك الأشياء كما يستسيغها أو تستسيغها البنية المنطقية التي درجنا عليها، إذاً الشعر يتغذى بطبيعة تختلف تماماً عن طبيعة النقد، بل إنه من طبيعة تخالف طبيعة النقد، بل إن الصراع الأبدي بين سلطة الرد والكبح وبين الجموح، تبقى دائماً في أذهاننا ونحن نتحدث تبقى صورة النقد ولذلك ألحت في هذا المقال على أن كل ما يمكن أن نقوله نحن،

لا يمكن أن يغير من طبيعة الفعل الإبداعي شيء، فالفعل الإبداعي قوة لا يمكن للنقد أن يسيطر عليها أو أن يردها إلى حيث يشاء، إنها تتجاوز النقد، ونعرف الخصام الكبير الذي كان في القديم بين اللغويين والنقاد وبين اللغويين والشعراء وبين النقاد والشعراء تدور حول هذه المسألة، وأحياناً عبروا عنها في عبارات قريبة مما نقوله نحن الآن.! د/ محمد أنا ليس في ذهني شيء، ولا أريد أن أروج باللفظ لشيء، أنا خرجت من زمن من موقع المروج لشيء ما، وأعتقد أن شرف الباحث في أن لا يروج لشيء، وإنما أن يبحث الأمور لا بمنظاره وإنما بشروط ما يقتضيه البحث، فأنا تحدثت عن هذه التجربة وأنا أعجب لماذا يطرح الناس مسألة الغموض في شعر لم تطرح بشأنه قضية الغموض، ولم يكن القصد من طرح هذه الليلة لقضية الغموض إلا أن أقول وأنا أنبه وأنا أعود إلى الأستاذ/ فؤاد، كيف أن الخطاب الإيديولوجي قد يكون أحياناً متمسكاً بأعناق الخطاب العلمي، أحياناً تقرأ النص وأنت تظن أنه نص بريء، وأن الناقد إنما يقول كلام من جهة أنه ناقد يهمه أن يعدل بين الناس وأن يتوسط بينهم وأن يحكم في شعرهم بما تدعوه إليه موازين الشعر، وإذا بك تكتشف في نهاية الأمر أن تلك المواقف الظاهرة إنما هي تمظهر ببنية خفية بنية تحت النص، بنية متسترة وأنت تعرف أن من أهم خصائص البنية الإيديولوجية هو ألا تعلن عن نفسها، بل تبقى متسترة تفعل في النص فعلها، ولكنها تختفي وإلا انفضحت، إذاً هذا الأمر الذي قام بالعملية غير واع، فمن واجب الباحث أن

يرد هذه الأمور إلى المنطلقات العلمية، حاول أن تعود أنت إلى كتاب عز الدين اسماعيل، وحاول أن تنظر فيه الآن وفي باب الغموض خاصة من هذه القضية التي حاولنا إثارتها، هي قضية نظرية بدأت تروج في الأوساط العربية في الستينات، وراجت في الأوساط الغربية في الثلاثينات، وهي قضية ما يسمى «الالتقاط دفعة واحدة» وهو ما يمكن أن نسميه بشيء من التجاوز «حبس المعرفة»، أي أن تلتقط الشيء في كليته ولا يهمك في جزئياته، ود/ عز الدين خرج مسألة الغموض هذا التخريج، فقال هذا الشعر أن يكون غامضاً أو ألا يكون غامضاً فهو غامض في التفاصيل، وأنا إذاً إنسان لا تهمني التفاصيل، المهم هو أن أهجم على هذه اللحظة العجيبة التي دفعت الشاعر إلى أن يقول الشعر، وأن ألتقطها التقاطاً كلياً تحدث في نفسي عنه حوادث ويدخلني في حالة شعرية، أنا لست في حاجة بعد ذلك إلى أن أدقق النظر في مكوناتها الصغيرة، طبعاً هذه الطريقة في الإدراك معروفة، والنقد الذي كتب حولها معروف ومن أكبر ما جوبهت به هذه الطريقة، هو أن هذه الحال الشعرية التي يمكن أن تنشأ في الانسان عن هذا الإدراك الكلي هو حال لازمة لا متعدية، بمعنى أنها حال لا تتعدى صاحب الحال، أي لا يمكن أن يعبر عنها، وإذ ذاك تصبح القراءة مجرد تلذذ، ولعل الأمر آيل في بعض المواطن إلى ذلك، فأنا أعرف من النقاد الكبار الذين جمعوا إلى النقد الشعر أنهم عندما يطلب منهم أن يتحدثوا عن الشعر يستنكفون الحديث عنه، يقول الشاعر إذا كنت أكتب شعراً فأنا أكتبه وكفى،

أو أقرأه وكفى. هل الإبلاغ أمر له صلة بالشعر، فكأن الحديث عن الإبلاغ هو وضع الحديث خارج دائرة الشعر، لأن الشعر ليس مطلوباً منه أن يبلغ، هذا ما حارت البرية فيه، وهذا هو المشكل، المشكل هو أنه ذهب في وهم النقاد منا اليوم ومن القدامى أن الشعر العربي القديم وتجربته في كل مستوياتها سواء في ما نسبوه إلى طريقة العرب في عمل الشعر وصناعته، أو الذي نسبوه إلى تلك الطرق المستحدثة التي سطروا لها متون تعرفونها، ظنوا أن الشعر يمارس طقس الوضوح في كل معنى، وأن الشاعر يعطيك معاني نصه في ظاهر نصه وساهم من النقاد المحدثين الذين لابد أيضاً أن تبحث أمورهم ونصوصهم بدقة، ساهموا انتصاراً لمذهبهم في الشعر ساهموا في تثبيت فكرة أن التجربة الشعرية القديمة كانت تجربة تقوم على البيان وعلى الوضوح دائماً، ولسنا في حاجة إلى أن نقول لكم إن الرجوع إلى النصوص الأمهات في تجربتنا الشعرية يكذب هذا المنهج، وأنه ليس من السهل أن يذكر الإنسان معنى لقول المتنبي أرق على أرق ومثي يأرق... ما هو المعنى الجلي في نصف البيت هذا هل أن المتنبي أراد فقط أن يعلمنا بحالة الأرق التي يعيشها، طبعاً لا يمكن أن نقف عند هذا الأمر الذي يبدو ساذجاً، والبحوث التي وقعت في الشعر القديم والنصوص التي حللت والتجارب التي حللت تدل على الاعتقاد بأن الشعر القديم كان شعراً ملفوفاً في البيان المطلق هو أمر في حاجة إلى إعادة نظر، ومرة أخرى يتبين لنا بالدرس أن مسألة البيان في الشعر القديم قد كانت موقعاً من

المواقع المسكونة بالدفاع عن حضور الشعر الحديث والترويج له بمحاصرة الشعر القديم في خانة الشعر البين الذي يفصح عن معناه في ظاهر لفظه، د/ عبدالمحسن - أنا شاكر لك هذه الملاحظة اللطيفة عندما تفضلت فقلت إن أهم ما أعجبك في المحاضرة هو تخليص الشعر من سلطة النقد، فعلاً الشعراء أناس لا يستمعون إلى كلام النقاد، هم «صعاليك» بين ظفرين لا يهمهم ما يقوله النقاد ويتجاوزون ما يقوله النقاد، معذرة إذا امتنعت بعض الأمور.. وشكراً.

وأستسمحكم في أن أشكر بصفة خاصة هذا الرجل الذي عرفناه في تونس وأحببناه وأصبح جزءاً من ثقافتنا ومن مؤسساتنا، يعرفه الذين في الجامعة، ويعرفه المسؤولون عن التعليم العالي عندنا وعند عمداء الكليات، عنيت الأستاذ/ عبدالفتاح أبا مدين.

* * *

القارئ والنص

عبدالحميد شيحة

قد تتعدد رؤيتنا النقدية، ويختلف منظورنا للأدب، ولكن ينبغي أن يكون ذلك نابعاً من دراسة اللغة والأدب ذاته؛ إذ من البديهي أن يكون دارس الأدب بصيراً بمقومات العمل الأدبي وعناصره. وثمة مداخل ورؤى نقدية تموج بها ساحة النقد منذ فجر التاريخ الأدبي تضع بين يدي دارس الأدب وقارئه من الأدوات والوسائل ما يعينه على تحليل العمل الفني وتلقيه تلقياً مناسباً. وسوف نعرض بإيجاز لأبرز هذه الاتجاهات دون مراعاة للسياق الزمني أو أهمية اتجاه دون آخر، وصولاً إلى التركيز على اتجاهين: أحدهما حديث والآخر حداثي، لما بينهما من علاقات تعارض وتوافق، وانقطاع واتصال؛ وهي سمة تبدو أنها حكمت علاقات الاتجاهات النقدية جميعاً منذ أرسطو حتى الآن.

فالنقد الشكلي أو الشكلاني Formalist يعمد إلى تحليل تقنيات النص الأدبي وأشكاله، بوصفه هوية مستقلة ومنفصلة عما سواها، كما سنعرض ذلك فيما بعد. والنقد المستمد من نظرية الأجناس الأدبية يتناول النص الأدبي وعلاقاته في ضوء ما يشاكله في أجناس أخرى، وم ثم يثري رؤيتنا لهذا النص. والنقد القائم على تحليل الإجراءات البلاغية والخطابية يتناول النص الأدبي من زاوية تأثيره على المتلقي، ويدرس الأدوات والتقنيات

التي يحقق بها هذا التأثير، كما سنرى في النقد المبني على استجابة القارئ Reader - response criticism ، الذي شهد ذروة مده في السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين. أما النقد القائم على التحليل البنيوي للأدب فيوظف خبرته باللغة وعلومها ليصف بها بنى الأعمال الأدبية.

وتتطلب هذه المداخل جميعها من القارئ إحاطة واسعة بالأدب واللغة كي يقف على أبعاد العمل الأدبي الواحد؛ وكأنها تريد منه أن يحيط علماً بالكل قبل أن يشرع في الاقتراب من البعض اقتراباً حميماً تتحقق به المعرفة ويتم البوح والمكاشفة.

وتاريخ الأدب من العلوم التقليدية التي تعين على فهم العمل الأدبي؛ لأنه يكشف عن نشأته وظروف إبداعه. وقد يتشعب التاريخ الأدبي إلى فروع عديدة تمتد إلى جوانب كثيرة من الحياة؛ ولكن أهمها ما اتصل بالنظرية الأدبية المعاصرة: فالدراسة التاريخية تكشف عن السياقات الفكرية والاجتماعية للعصر؛ والتراجم والسير تتناول المبدع وظروف نشأته وحياته.

وأخيراً ثمة مداخل ورؤى نقدية للأدب تنبع من حقول معرفية خاصة ترى الأدب مرآة تنعكس على صفحتها الحياة الإنسانية بكل صورها وجوانبها. وحيث إن فهم الحياة الإنسانية لا يتم إلا بدراسة الدين والاجتماع، وعلم النفس والسياسة، والانثروبولوجيا والفلسفة، فكذلك الأدب لا يتحقق فهمه إلا على أساس من ذلك كله. وفي هذا الصدد أيضاً فتحت الدراسات

النقدية التي قامت حول أدب الأقليات، وكذلك حركية النقد النسائي Feiminist criticism ، نافذة جديدة نطل منها على الأدب، ونعيد من خلالها تقييم رؤيتنا ومناهجنا النقدية.

ومن المقطوع به أن تداخل الرؤى النقدية للأدب لا يمنع من وجود رؤية خالصة، أو مدخل واحد يحصر القارئ فيه نفسه فلا يتعداه إلى ما سواه. ولا شك أن مثل هذا المدخل يحد من أفق القارئ الناقد الذي يتطلع إلى معرفة المزيد عن العمل الأدبي، كما أنه بالغ الخطر عليه حيث يعرضه للوقوع في حمأة الدوجماتية المتشددة. ذلك أن الاستعانة بجملة من المداخل، والتسلح برؤى نقدية متضافرة، والتزود بالمعارف المختلفة، أو الاستنارة بكل ذلك على الأقل، من شأنه أن يربط الرؤية الخاصة بالخبرات والتجارب السابقة، وأن يثري العمل الأدبي المدروس.

والحق أن الاطلاع على المداخل النقدية العديدة - وكلها متداخل ومتعارض - كما ألمحنا من قبل - يضع طالب الأدب على مفترق الطرق المعرفية، وعليه أن يختار الاتجاه الذي يناسب ميوله ويهديه إليه إحساسه هو. وذلك شرط هام في تكوين القارئ الناقد، حيث يجب أن يبدأ من نقطة ما، نقطة ليست جديدة تماماً بقدر ما فهي دفعة محركة له نحو موقف جديد. وإذا ما فعل القارئ ذلك، فلاريب أن الأسئلة التي تثور في ذهنه - وهو بصدد قراءة عمل أدبي - هي بداية اتخاذ مدخل نقدي إلى هذا العمل، مدخل ربما لم يخطر له من قبل على بال. ومن يقرأ

روايات نجيب محفوظ - على سبيل المثال - سوف يروعه هذا الحشد الكبير من الشخصيات والكم الهائل من الأحداث التي تقع في بعض أحياء القاهرة دون سواها، وتركز على طبقة اجتماعية نادراً ما تتعداها؛ ومن ثم يأخذ في التساؤل عن نشأة الكاتب، وتكوينه الثقافي، وميوله الاجتماعية، ويشكل هذا التساؤل بداية مدخل نقدي يلج منه إلى تفسير هذه الأعمال تفسيراً أكثر تعقيداً يرمي به في لجة بحر نقدي متلاطم الأمواج.

كانت تلك مدمة ضرورية نخلص منها إلى الحديث عن اثنين من المداخل النقدية، هما: النقد الجديد New Criticism، والنقد المبني على استجابة القارئ - Rearder response Criticism، اللذان يشكلان جزءاً هاماً من النظرية الحديثة. ويستطيع المرء - كما يقول تيري إيجيلتون - أن يحدد معالم تطورها بصورة تقريبية غير دقيقة، عبر المراحل الثلاث الآتية:

1 - مرحلة الاهتمام بالأديب أي المؤلف (الرومانسية ونقد القرن التاسع عشر).

2 - مرحلة الانصراف التام إلى النص (النقد الجديد).

3 - التحول الملحوظ نحو القارئ والاهتمام به في العقود الأخيرة (نظرية التلقي Reception theory).

«لقد كان القارئ دائماً هو أقل الثلاثة حظاً من الاهتمام، وهذا من دواعي العجب؛ إذ بدون القارئ لن تكون هناك نصوص أدبية على الإطلاق.

فالنصوص الأدبية لا توجد على رفوف المكتبات؛ ولكنها عمليات ترميز لا تتحقق ولا تتجسد إلا من خلال القراءة. ولكي يحدث الأدب، بل لكي يكون أدب، فإن دور القارئ يساوي في الحيوية دور المؤلف»[1].

* * *

لقد تعاظم دور القارئ في توجيه مسار النظرية الأدبية المعاصرة، وأصبح من المألوف أن نجد معظم الاتجاهات النقدية الحداثية تشير من قريب أو من بعيد إلى الرابطة التي تقوم بين القارئ/ المتلقي، والعمل الفني/ النص، وهي رابطة تختلف درجة قوتها بين اتجاه وآخر. ورواد الحداثة في النقد الجديد الذين بشروا بنظرية للأدب تنهض على النص text وقراءته قراءة فاحصة close reading -، وتسيدوا الساحة النقدية قرابة نصف قرن، كانوا من أوائل من التفت إلى دور القارئ محورها. وقد ضمت حركة النقد الجديد عدداً من نقاد الأدب ومنظرية المروّجين لمدخل نقدي شكلي formalist، تعالت أصواتهم في كل من انجلترا وأمريكا منذ العشرينيات في هذا القرن. ويأتي في مقدمة هؤلاء ت.س. إليوت T.S. Eliot (1888-1965)، وجون كرو رانسوم John Crow Ransom (1988-1974)، وأيغور آرمسترونج ريتشاردز I. A. Richards (1893-1979) وألين تيت Allen Tate (1899-1979)، ور.ب. بلاكمور R.P. Blackmur (1904-1965)، ووليم إمبسون

William Empson (1906-1984)، وكلينث بروكس Cleantn Brooks (1906-1994)، وغيرهم.

وكان عماد رؤيتهم النقدية للأدب مطبوعة أساساً بالطابع الشكلاني؛ ومن ثم أطلق عليهم أحياناً النقاد الشكلانيون، وأحياناً أخرى البنيويون Structuralist؛ غير أنهم يختلفون عن الاتجاهات الأسلوبية البنيوية Structural التي ظهرت في فرنسا في الستينيات، وإن جمعتهم عناصر مشتركة ليس من همنا الآن الخوض فيها[2]. وقد تفاوتت نظرة هؤلاء - بطبيعة الحال - إلى مدى تحكم الرؤية الشكلية في قراءة النص، ومن ثم مدى الحاجة إلى دور القارئ واستجابته في عملية النقد.

ولسنا في مقام الإفاضة في أسباب هذا الاختلاف الذي لا يخرج عن كونه مجرد تفاصيل تدخل ضمن إطار التنظير في حركة النقد الجديد بصفة خاصة، وفي تيار الحداثة بصفة عامة، وتنطلق من المواقف الإيديولوجية كل ناقد على حدة. وربما كان الأجدى والأكثر التصاقاً بغرض هذه الدراسة، أن نتناول الخطوط العريضة التي تمثل أبعاد الاتجاه الشكلاني. وغايتنا في ذلك أن نحدد البدايات الصحيحة في العصر الحديث لنظرية النقد الخاص باستجابة القارئ من ناحية، ونبرز أهم ملامحها التي تفترق أو تختلف بها عن النقد الجديد من ناحية ثانية، ثم لنضعها في سياقها الصحيح من منظومة المداخل النقدية التي تداخلت حدودها، وتقاربت تخومها من ناحية ثالثة وأخيرة، حتى بات من

الصعب على من يحال استقراء نظرية الأدب المعاصرة أن يرسم حدوداً فاصلة بينها، أو أن يقطع برأي حاسم فيها.

والحركة النقدية الشكلانية - كما يبدو من دلالة المصطلح - تنصرف إلى تحليل الأبنية الشكلية للعمل الفني، وصولاً إلى معناه، بعيداً عن الفنان صاحب العمل؛ وقراءة النص الأدبي قراءة فاحصة، وقوفاً على دلالته بمعزل عن الأديب وحياته؛ إذ إن المعنى والدلالة لكل من العمل الفني والنص الأدبي، كامنان في العمل نفسه والنص ذاته، لا في وجدان الفنان أو الأديب. وتعتبر الشكلانية النص الأدبي بمثابة قطعة فنية أو أيقونة icon، أو زهرية محكمة الصنع[3]، ذات وجود مستقل بمعزل عن مؤلفه، أو ليست بالضرورة ذات صلة به ومبتقليه وقرائه، ولا بالفترة التاريخية التي يصورها أو التي كتب خلالها.

وبناء على هذا التصور لا يسلم النص قياده، ولا يبرز معناه إلاّ إذا تولى القارئ قراءته قراءة فاحصة دون النظر إلى تلك الاعتبارات المذكورة، أي أن يواجه النص مواجهة مستقلة يقوم كل طرف فيها بنفسه وبصفته فحسب. وسوف تسفر هذه القراءة الفاحصة عن تلقي العمل الأدبي موضع الفحص والقراءة، باعتباره كياناً عضوياً متماسكاً تتآزر أجزاؤه وتتناغم بصورة متكاملة لتؤدي وظيفة أو غاية، ألا وهي الوصول إلى معنى خاص ودلالة ذاتية. وإذا كان الفيلسوف أو المؤرخ مثلاً - كما يقول رانسوم - يهتم في المقام الأول بالتعبير عن الفكرة

والمضمون، وينشغل بهما عن الاهتمام بالشكل والأسلوب، فإن الشاعر أو الكاتب المسرحي أو الروائي ينشغلون بالشكل والمضمون منذ اللحظة الأولى للتعبير عن تجاربهم. إنهم لا يكفون عن إقامة التوازن بين هذا وذاك، ويحاولون تحقيق متطلبات أمرين بالغي الصعوبة في آن واحد: أي أن الشاعر مثلاً يخوض عملية نظم القصيدة التي تصطرع فيها الفكرة جاهدة لتحل محل الوزن، ويصطرع فيها الوزن ليحل محل الفكرة[4].

تركز الشكلانية - إذن - على النص الأدبي، وتعول عليه وحده في عملية النقد، وتعده المصدر الوحيد لأي تفسير أو تأويل نقدي؛ ومن ثم يكون لأي من القصيدة أو المسرحية أو القصيدة معنى خاص بها لا يتجلى إلا لقارئ فاحص يقبل منازلة العمل الأدبي بشروط هذا العمل ومقوماته الذاتية. ويكون هدف الناقد الشكلاني أولاً وأخيراً هو الكشف عن كيفية أداء العمل الأدبي لمعناه. وليس ما نطلق عليه التجربة experience شيئاً خاضه وعاشه الفنان أو الأديب (أو المؤلف إن شئت)، ثم أوصله أو بلّغه للقارئ من خلال اللغة، ولكنها - أي التجربة - شيء كامن في العمل ذاته.

ومن أجل تحويل الاهتمام من المؤلف وحياته الخاصة وتجاربه الذاتية، إلى التركيز على العمل الفني، كان لابد أن تتأسس الرؤية النقدية الجديدة على نفي الغرض « intention » واستبعاد قصد المؤلف، وهو ما أطلق عليه النقاد الجدد «مغالطة افتراض

الغرض international fallacy »، حيث لم يعد الغرض - إن وجد - بالضرورة مرشداً ودليلاً إلى معنى العمل الفني. وقد عبر رينيه ويليك وأوستن وارين عن ذلك بقولهما:

«نلاحظ أن فكرة غرض المؤلف، وكونها برمتها الموضوع المناسب لتاريخ الأدب، فكرة خاطئة ومغلوطة من الأساس. فليست دلالة العمل الفني مقصورة على «غرضه»، ولا معادلة له أصلاً؛ إذ العمل الفني - باعتباره نظاماً من القيم - يحيا حياة مستقلة. ولا يمكن أن يتحدد المعنى الكلي للعمل الفني بمجرد قصر دلالته على مؤلفه ومعاصريه، ولكنه ناتج بالأحرى عن عملية تراكم accretion حملها تاريخه النقدي بواسطة الكثير من قرائه عبر عصور عديدة»[5].

وهكذا طغى على المدخل الشكلاني توجه لا ينظر إلى الأدب أساساً باعتباره وسيلة إلى غاية كما فعل أفلاطون وأرسطو والنقد اليوناني عامة، ولا يتخذه نتاجاً تعبيرياً عن نزعة فردية أو انفعال وجداني عاطفي يعكس الروابط العامة والمشتركة التي تجمع الإنسان أينما كان كما ارتأته أبرز الاتجاهات الرومانسية، ولا يعتبره نتاجاً لدوافع نفسية مركبة كما صنع رواد التحليل النفسي المحدثون. وإنما تنظر الشكلانية إلى الأدب بوصفه نوعاً فريداً وغريباً من المعرفة لا يتوانى عن مكاشفة الإنسان بأعمق الحقائق وأصدقها عن نفسه؛ وهي حقائق لا يستطيع العلم أن يميط اللثام عنها. وإذا كان الأمر كذلك فإن

للأدب أداته التعبيرية الخاصة وهي اللغة التي تختلف عن اللغة العادية واللغة العلمية، من حيث كونها أشد كثافة من كليهما. وليست هذه اللغة، على كثافتها وخصوصيتها، ذاتية أو فوضوية، بل هي لغة قابلة للإدراك والفهم باتباع منهج صارم من القراءة الفاحصة، وتطبيق مفاهيم التحليل الأدبي ومفرداته تطبيقاً منطقياً منظماً.

وعلى الرغم من أن النقاد الشكلانيين يتهمون العلم بقصور أدواته المعرفية التي تعين على فهم الإنسان، فإنهم يستعينون بوسائله وتقنياته في تفسير الأدب وتحليل بنى النصوص الأدبية لتستخلص منها المعنى والدلالة والقيمة، ضاربين صفحاً من كل المؤثرات الخارجية الأخرى، بما فيها القارئ الذي ربما اعتبره النقاد الشكليون مصدر خطورة على عملية التفسير النقدي؛ لأن الاعتماد عليه قد يفضي بالنقد إلى الوقوع في مهاوي الذاتية والنسبية، والانطباعات الفضفاضة، وشحطات الهوى وكل ألوان الشطط النقدي.

وقد تعرضت أفكار النقاد الجدد لمراجعة بعضهم، وحملات مضادة من جانب خصومهم؛ وهي مراجعات وحملات أثارت عاصفة من الجدل حول غرض الأديب من عمله، وحول الاعتماد الكلي على النص المكتوب. وذهب بعض النقاد والمنظرين إلى أن العمل الأدبي ليس مجرد قطعة لغوية تدرس بمعزل عما سواها، وأن معناه ليس مقصوراً عليه فحسب، ولكنه - بتجربته -

مقايضة transaction بين القارئ والنص، ومن ثم تتعدد تفسيراته بتعدد القراءة في ضوء تجاربهم الذاتية، ومعارفهم الخاصة التي تقع خارجه extrinsic data[6]. إن كل قارئ يتوصل إلى المعنى بطرق عديدة تعتمد على جملة عوامل مثل التكوين الشخصي، النشأة الاجتماعية، والخبرة الحياتية، والخلفية الثقافية، ومن ثم نجد تفسيرات مختلفة لنص واحد.

فعلى سبيل المثال لو طلبنا إلى مجموعة من طلاب الأدب أن يقدموا تفسيراتهم لرواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، فسوف نتلقى استجابات مختلفة ورؤى تتباين ما بين رؤية تستمد من الدين، وثانية من الفلسفة، وثالثة تؤول العمل في ضوء معطيات سياسية أو ظروف اجتماعية معينة، وما بين رؤية تاريخية، وأخرى ترى في الرواية إسقاطاً على واقع معاصر.. إلخ بل إن النقاد أنفسهم استقبلوا هذه الرواية - بصفة خاصة - على مستويات متعددة من الاستجابة تعكس تعدد الرؤى النقدية، وتأخذ في الاعتبار الظروف الخاصة لإبداع هذا العمل الروائي المحيّر وتلقيه، أو إنتاج النص واستهلاكه كما يقول الخطاب النقدي الحداثي.

والحق أن ذلك لم يكن اكتشافاً فريداً في مجال النقد الأدبي. ففي أواخر العشرينيات أخرج ريتشاردز دراسته الطريفة في النقد العملي أو التطبيقي المبني على رد فعل الجمهور (من طلاب جامعة كمبردج) لطائفة من قصائد الشعر بداية من الأديب

الإليزابيثي الأشهر شكسبير (1564 - 1616) وحتى الشاعرة الأمريكية إيلاّ ويلر ويلكوكس Ella Wheeler Wilcox (- 1850 1919). وقد وضع ريتشاردز نصب عينيه ثلاث غايات لتلك التجربة الفريدة كما ذكر في مقدمة كتابه:

«**أولاً**: أن يقدم نوعاً جديداً من التوثيق المعرفي لهؤلاء المعنيين بالحالة الثقافية المعاصرة، سواء أكانوا نقاداً، أم فلاسفة، أم معلمين، أم علماء نفسانيين، أم مجرد أشخاص فضوليين.

ثانياً: أن يقدم وسيلة فنية، أو تقنية جديدة، لمن يرغبون بأنفسهم في استكشاف ما يدور بعقولهم وما يحسونه بمشاعرهم نحو الشعر (وغيره من الفنون المشابهة طبعاً)، ولماذا يقبلون عليه أو يعرضون عنه.

ثالثاً: أن يمهد الطريق لوسائل ومناهج تعليمية أكثر كفاءة من المناهج المتبعة في الوقت الحاضر، وذلك بهدف تكوين الذوق السليم في التحليل والتقييم، والقدرة على استيعاب ما يُقرأ ويُسمع»[7].

وكان رد الفعل النقدي لدى الجمهور، قراء ومستمعين لمحاضراته، على هذه التجربة الفريدة، من التنوع والاختلاف بحيث صار من الصعب على الناقد الكبير أن يصنف استجابات القراء تصنيفاً منظماً وصارماً. ولكنه - مع ذلك - استطاع أن يحصي ويسجل عشر صعوبات عامة تعتري وتتخلل عملية النقد المبني على استجابة القراء، ترجع كلها، أو معظمها، إلى اختلاف

الحس الأدبي والذوق الفني، والثقافة النقدية، والانتماء الأيديولوجي.. إلخ[8]. وهي صعوبات واردة على كل حال في هذا النوع من النقد، بل إننا سوف نلحظ فيما بعد أنها تمثل بعض ملامح النظرية الأدبية المعاصرة. وصحيح أن ريتشاردز وظف ما تلقاه من معلومات واستجابات لخدمة رؤيته النقدية الجديدة/ الشكلانية، بيد أن المنهج الذي اتبعه كان منهج النقد المبني على استجابة القارئ بلا مراء.

* * *

ولكن الدراسات البلاغية والنقدية المعاصرة تصرف اهتمامها مباشرة إلى تحليل العلاقة بين العمل الأدبي وجمهور المتلقين قراءة أو سماعاً أو مشاهدة. ففي مقدمة كتاب **بلاغة الرواية** The Rhetoric of Fiction ، يحدد وين بوث Wayne Both منهج دراسته بأنها تنقب وتكشف عن «الأدوات والوسائل البلاغية التي يسيطر بها المؤلف على قارئه بمعزل عن السياقات الاجتماعية والسيكولوجية التي تتحكم في المؤلفين والقراء على السواء»، ثم يقول:

> **«وكان عليّ في الجانب الأكبر أن أستبعد مختلف حاجات المتلقين على تنوعهم واختلاف أزمانهم.. وأن أستبعد بصورة أشد كل الأطروحات المتصلة بخصائص القراء السيكولوجية التي تجعل اهتمامهم بالأدب الروائي اهتماماً كونياً.. وكذلك أغفلت**

سيكولوجية المؤلف ومدى تأثيرها على عملية الإبداع. وباختصار استبعدت معظم الأطروحات الذائعة في مجال دراسة الأدب الروائي، مؤملاً البحث في موضوع محدد، وهو تكافؤ مقومات البلاغة مع مقومات الفن»(9).

وإذا كان بوث - على مدار ثلاثة فصول كبيرة - قد ركز في دراسته على مؤلف العمل الأدبي الروائي، وغرضه، وتقنياته التي يوظفها بغية استمالة القارئ وكسب تعاطفه، فإن تياراً نقدياً معاصراً قد اتجه إلى القارئ نفسه، وإلى عملية القراءة ذاتها؛ وهو الاتجاه الذي يعرف أحياناً بالنقد المبني على استجابة القراء، وأحياناً أخرى بنظرية التلقي Reception theory. وسوف نلحظ أن هناك اختلافات ليست خطيرة بين دلالة هذين المصطلحين، بحسب ارتباط كل منهما بالقارئ أو النص، والمتغيرات التاريخية العامة التي تتحكم في قراءة الأعمال الأدبية.

إن النقاد الذين ينتمون إلى هذا الاتجاه ينظرون إلى علاقة القارئ بالنص من منطلق مختلف أشد الاختلاف عن رؤية الشكلانيين والنقاد الجدد. فهم يشعرون بأن دور القارئ طالما أهدر وأهمل في الحوار الدائر حول عملية القراءة النقدية، عل حين ينبغي أن يكون القارئ محور الاهتمام، وأن تكون له الأولوية في أي مشروع نقدي. وحجتهم في ذلك أن النص - أي نص - لم

يكن ليحيا، أو أن وجوده سيظل منقوصاً بشكل ما حتى يقرأه قارئ ما. إنهم يعولون على القارئ بما له من خبرات وتجارب مهما كانت، في بث الحياة إلى كيان النص، أو إضفاء المعنى عليه في أقل تقدير؛ ومن ثم فإن القارئ هو وحده القادر على أن يحدد لنا ما يقوله النص وما يعنيه.

وقبل أن نشرع في تفصيل الأمر، ينبغي أن نبدي ثلاث ملاحظات نراها على قدر كبير من الأهمية؛ لأنها ربما تكشف عن تداخل المدارس والاتجاهات النقدية، مهما بدت متعارضة، بل موغلة في التناقض. وقد تدل - في الوقت نفسه - على أن فصل التيارات النقدية التي تصب في مجرى النظرية الأدبية المعاصرة، أمر بالغ الصعوبة، وهذه الملاحظات الثلاث هي:

أولاً: أن رواد النقد المبني على استجابة القارئ ينتمون إلى مختلف الاتجاهات والمدارس النقدية، ومنهم نقاد ينتمون إلى التيار الشكلاني والنقد الجديد اللذين تعرضا لأشد الحملات النقدية ضراوة من قبل دعاة نظرية استجابة القارئ. بيد أن هؤلاء يرون الناقد الشكلاني/ الجديد ضيق الأفق، دوجماتياً، متعالياً، مغالطاً أشد المغالطة في رفضه أي دور للقارئ في عملية القراءة النقدية. ومن ثم «فإنهم - أي مؤيدي النقد المبني على استجابة القارئ - يبدون ويعلنون دائماً استعدادهم لمشاركة القارئ الأقل ثقافة وخبرة سلطتهم النقدية، والاستعانة - في الوقت نفسه - بخبرة علماء التحليل النفسي، وعلماء اللغة، والفلاسفة، وغيرهم

من طلاب المعرفة العقلية. بل أتاحوا للمشاعر الخاصة أن تضرب بسهم وافر في عملية التحليل النصي textual explication.. ودافعوا عن دور القارئ الناقد في تحديد معنى النص، وأعلنوا أن القصيدة ليست غرضاً في ذاتها، بل بقدر ما يضيفه كل مُتلق إليها من تجربته الخاصة: أي أن ماهية القصيدة تتشكل بما تفعل»[10].

ثانياً: أن منظري حركة النقد المبني على استجابة القارئ أنفسهم يختلفون فيما بينهم حول تعريف بعض مبادئها، وبخاصة حول تعريف قطبي عملية الاستجابة الأدبية: النص والقارئ. ويتفاوت اهتمامهم بجانب منها دون الآخر حسب انتماءاتهم الأيديولوجية من ناحية، وثقافتهم النقدية من ناحية أخرى. ولكن هذه الاختلافات لا تمس كثيراً جوهر النظرية، ولا تقلل من شأن القارئ ودوره، بعد أن احتل القارئ عندهم مكان النص في عملية النقد، وصار هو الذي يحدد النص، أي يشترك مع المؤلف في إنتاجه. ولعل أهم إنجاز أضافه منظرو النقد المبني على استجابة القارئ إلى النظرية الأدبية المعاصرة هو أنهم «أسقطوا كل حوائط العزلة والحصار والصرامة التي فرضها النقد الجديد على عملية التفسير النقدي، وأعادوا إليها دور القارئ الذي طالما أنكره النقاد الجدد. ومن ثم فتحوا الباب واسعاً لكي يستقبل التحليل النصي انطباعات المتلقي، وأهواءه، وانفعالاته، وذاتيته، التي طالما حصّن النقاد الجدد «علم» النقد من مضارها»[11].

ثالثاً: أن صلة النقد المبني على استجابة القارئ بنظرية التلقي reception theory صلة لا تعكس فروقاً خطيرة بينهما، بقدر ما هي صيغة تنصهر في وعائها مذاهب واتجاهات نقدية متباينة المشارب ومتباعدة الزمان والمكان. وإذا أردنا تحديد المصطلحات تحديداً دقيقاً وقريباً من الواقع، فإننا يمكن أن نتصور النقد المبني على اتجابة القارئ إطاراً عاماً يتضمن نظرية التلقي بين عناصره الكبرى، وأنها جزء هام من نشاطه ومرحلة من مراحله. ذلك لأن نظرية التلقي ينبغي أن تفهم وتدرس في سياقها الصحيح، باعتبارها أكثر التصاقاً بالظروف الاجتماعية والتطورات الثقافية والأدبية التي سادت ألمانيا في نهاية حقبة الستينيات وبداية السبعينيات. أما النقد المبني على استجابة القارئ فلا ينتمي إلى حركة نقدية محددة، ولا ينحصر في دائرة مغلقة من النقاد والمنظرين، بل إنه قد يشمل طوائف شتى من هؤلاء ينتشرون في أوروبا وأمريكا، ويعملون في معاهد علمية مختلفة، لا تجمعهم رابطة، ولا تنتظم كتاباتهم دوريات خاصة، ولا يعقدون مؤتمرات وندوات يناقشون فيها آخر نشاطاتهم وإبداعاتهم النقدية[12].

* * *

ونخلص من تلك الملاحظات إلى تحديد أهم سمات النقد المبني على استجابة القارئ، وأبرز اتجاهاته كما حددها رواده ومنظروه على مدار العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين.

ومن خلال ذلك العرض سوف تتضح لنا نقاط الالتقاء والاختلاف بين نقد التلقي والاستجابة والنقد الجديد. ولعل ذلك في مجمله يضع القارئ/ الناقد على أبواب مدخل نقدي ما، قد يكون مناسباً لقراءة الأعمال الأدبية التي تجاوزت تقنياتها حدود الأجناس الأدبية التقليدية الصارمة، وتداخلت أدواتها الفنية لتصنع في النهاية هذا المعمار اللغوي الذي تطلق عليه النظرية الأدبية المعاصرة مصطلح «النص».

- 1 -

كانت حياة المؤلف author أو الأديب writer معيناً معرفياً يفسر أعماله، وكانت سيرته بمثابة الدليل النقدي الذي يرشد النقاد إلى مداخل تؤدي إلى أفضل الطرق للاقتراب من أعماله وتناولها. بل إن من النقاد ودارسي الأدب ومؤرخيه من رصد حياة المؤلف أو الأديب من خلال أعماله، وشيد مسيرته كلها على أساس من المادة الأدبية. وقد كان ذلك نتيجة ظروف تاريخية وسياسية معينة عنيت بتأكيد النزعة الفردية، واهتمت بالفروق الشخصية بين الأفراد، واختلافهم في النشأة والتعليم والثقافة والبيئة، وما إلى ذلك. وكان من الطبيعي أن تعلي هذه النظرة من شأن المبدع الأديب، وأن تراه «المنظم» و«المنتج» و«المؤلف» للعمل الأدبي.

بيد أن الستينيات شهدت في فرنسا بوجه خاص، تحولات تاريخية في مجالات التعليم والثقافة، كان من جرائها أن اتجه

النقد الأدبي إلى تأكيد هوية العمل الأدبي الثقافية، وإبراز عناصره ومقوماته التي تحملها اللغة، دون التفات إلى مؤلفه، وإمعاناً في استبعاد المؤلف ونفي أي دور عنه، بل وإعلان موته، فرق الناقد الفرنسي رونالد بارت Ronald Barthes (1915 - 1980) بين مصطلحي «العمل الأدبي» و«النص» تفرقة حاسمة، انحاز فيها للنص انحيازاً شديداً؛ لأن «العمل» يقتضي عاملاً، أو مؤلفاً ينتسب إليه، ويتحتم على القارئ أن يعترف له بحقوق الأبوة، على حين أنك تقرأ «النص» مجرداً من هذا الأب المزعوم، تقرؤه لذاته[13]. ذلك لأن النص حافل بالإشارات التي تفسره دون حاجة إلى معرفة منشئه، وأن اللغة هي التي تتحدث وتخاطب القارئ وليس المؤلف، وأن الحبل السُّري الذي يربطه به قد انقطع، وغدا «النص» - من ثم - يعيش عالمه الخاص الغني بالدلالات والإشارات وتعدد المعنى، وكافة المعطيات الثقافية التي تتوجه إلى «القارئ». ومن هذا المنطلق ولد القارئ، وكان مولده إيذاناً وإعلاناً بموت المؤلف، وأصبح القارئ هدف النص وغايته، وترتب على ذلك أن صارت وحدة النص نابعة من غايته، لا من أصل نشأته[14].

وإذا كان الأمر كذلك فقد جُرد النص من استقلاله وخلعت عنه الحصانة، وبقي له ما يقوم بينه وبين القارئ من علاقة وحوار، أو ما يسمى بالتفاعل interaction بين النص والقارئ. ولكن من المتوقع أيضاً أن تسفر هذه العلاقة الخاصة بين القارئ والنص عن قدر غير قليل من الذاتية والنسبية يطبع النقد المتولد عنها، وهو

الأمر الذي طالما حذرت منه المداخل النقدية الأخرى - وخاصة الشكلانية/ النقد الجديد - بل وغالت في الحياد والموضوعية، وكأن عملية النقد المتولد عنها، تجربة تجرى في معامل العلوم. ويرد منظرو النقد المبني على استجابة القارئ هذا التصور، ويحتجون بأن المعرفة العلمية ذاتها تعتمد على قدر من الذاتية والنسبية، بل ويشكون في وجود أي معرفة موضوعية، حتى إنهم عدوا الحقائق العلمية ذاتها عرضة للتصور الذاتي حسب الإطار المرجعي الخاص لصاحبها.

ومن أجل ذلك نادى الناقد الأكاديمي الأمريكي، وأحد رواد نظرية النقد المبني على استجابة القارئ، ستانلي فيش Stanley Fish (ولد 1938) بأن نأخذ عملية قراءة النص الأدبي مأخذ الاهتمام أثناء التقييم النقدي. إن القراءة النقدية كما يراها تثير دائماً في ذهن القارئ طائفة من الخواطر والتساؤلات، تمثل في مجموعها استجابته وردود فعله لما يقرأ، ولابد أن نحلل كل ذلك بطريقة ما. إنها «ببساطة أن يأخذ [القارئ الواعي informed reader] في طرح تساؤلات موضوعية صارمة حول ما تفعل does هذه الكلمة، وهذه العبارة وهذه الجملة، وهذه الفقرة، وهذا الفصل، وتلك الرواية، وهذه المستحية، وتلك القصيدة..... بدلاً من التساؤل التقليدي (الذي انشغل به النقاد الجدد) حول ما يعني means النص....»[15].

ويضرب فيش مثالاً على هذه العملية يبين ما يثيره بيت

شعري من الفردوس المفقود Paradise lost (1667) لميلتون Milton.

ثم يقوم فيش بتحليل توقعات القارئ وردود فعله تجاه كل كلمة يتركب منها هذا البيت: فأولى الكلمات هي أداة النفي (Nor) تجعل القارئ يتوقع اسماً وفعلاً بعدها، وهو ما يتحقق بوجود الفعل المساعد (did) وضمير الجمع (they). ولكن سرعان ما يحبط هذا التوقع عندما لا يجد القارئ بعد ذلك فعلاً بعد أداة نفي أخرى (Not)، مما يوقف القارئ ويوقعه في البلبلة، وعليه إما أن يعيد القراءة أو يستمر في البحث عن الفعل المطلوب. وفي كلتا الحالتين يظل غموض التركيب النحوي للبيت مخيماً على عملية القراءة، ويظل ذهن القارئ عالقاً في شراك الاحتمالات الكثيرة التي يضعها التركيب النحوي في طريقه، ويظل التساؤل قائماً أثناء القراءة: هل أدركت الملائكة ما وقع من شر البلاء أم لا؟. ويخلص فيش في تحليله إلى أن الملائكة أدركوا ولم يدركوا ما حل بهم من البلاء: فقد رأوا الموقف رأي العين، ولكنهم لم يدركوا دلالته الأخلاقية. وهذا التفسير في نظره غير نهائي، وإنما هو محاولة لوصف ما يحدث في ذهن القارئ أثناء القراءة، وأن معنى النص هو «حدث event» تدور وقائعه بين كلمات النص وذهن القارئ[16].

وعلى الرغم مما يبدو في هذا التفسير النقدي من تشابه ظاهري مع الإجراء الأسلوبي الذي اتبعه النقاد الجدد، فمن

الواضح أن فيش يتحدى أهم مقومات رؤية النقد الجديد التي تمحورت حول معنى النص، حيث يرى أن النص هو مجموع ما يحمله القارئ الواعي من تقاليد ومواضعات ومعارف إلى النص؛ لأن الأدب تجربة والقراءة وصف لطبيعة هذه التجربة. ولما كانت تجربة القراء وخبراتهم تتكون في إطار مجتمعي يضمهم ويمدهم بكل ما اصطلحوا عليه، فإن رؤية القارئ الواعي محكومة بهذا الإطار؛ ومن ثم لا يتحدد معنى النص ولا يفسر مضمونه إلا بمواضعات المجتمع الذي ينتمي إليه؛ وذلك هو ما أسماه «الجماعات المفسرة interpretive communities».

ولكن السياق الاجتماعي قد يتغير، وتتغير معه ضوابط «الجماعات المفسرة» ومواضعاتها، ومن ثم تظهر إجراءات واستراتيجيات جديدة للتفسير، تتولد منها معان ودلالات أخرى للنصوص المفسَّرة ومن أجل ذلك وغيره، تعرضت نظرية فيش لكثير من النقد الذي تجاوز الموضوع أحياناً لينال شخص الرجل، مما يطول شرحه في هذ المقام[17].

- 2 -

لم يكن ستانلي فيش يبني رؤيته حول القارئ والنص من فراغ، وإنما كان يستلهم ربما بصورة غير مباشرة - تياراً نقدياً للنقد المبني على استجابة القارئ استمد وجوده من الظاهراتية phenomenology، وهو مذهب فلسفي ظهر في ألمانيا مطلع القرن

العشرين على يد الفيلسوف الألماني إدموند هوسيرل Edmond Husserl (1859 - 1938). ويعنى هذا المذهب بدراسة الواقع المجسَّد من خلال وعي الإنسان وخبرته المباشرة به، دون توغل إلى جوهره؛ لأن معطيات الإدراك المحض - في زعم الظاهراتية - هي جوهر الأشياء ذاتها. «والظاهراتية هي قبل كل شيء طريقة لتغيير علاقتنا بالعالم، كي نصبح أكثر وعياً به؛ ولكنها في الوقت نفسه ولهذا السبب ذاته، هي موقف أو توجه نحو العالم»[18].

ويدين النقد المبني على استجابة القارئ بدين كبير إلى هذا المذهب الفلسفي، منذ أن دعا الناقد والمفكر الألماني فولفجانج إيزر Wolfgang Iser (ولد 1926) إلى تفسير الأدب في ضوئه، إذ يفتتح إحدى مقالاته بهذه العبارة الحاسمة:

> **«إن نظرية الفن الظاهراتية توجب على الناقد وجوباً كاملاً، ألا يأخذ في اعتباره - عند دراسة العمل الأدبي - النص الذي أبدعه المؤلف فحسب، بل أن يبحث، وبنفس الدرجة من الاهتمام، ضروب الاستجابة إلى هذا النص من قبل القارئ»[19].**

والفلسفة الظاهراتية تؤكد دور المتلقي أو القارئ في عملية التلقي، وترى صعوبة، بل استحالة، فصل ما ينبغي معرفته أو ما هو معلوم من العقل الذي يدركه. وفي مجال الأدب يرى فيلسوف الجمال البولندي رومان إنجاردن Roman Ingarden أن

العمل الأدبي هو عمل مقصود خرج من وعي المؤلف، وأن قراءة هذا العمل تجسده وتستعيد تجربته في وعي القارئ. وتشبه هذه العملية النوتة الموسيقية حيث إن لها مقصداً intention وشكلاً form، ولكنها لا تتحقق ولا تتجسد إلا بفعل الأداء والعزف. ومع ذلك، كما يرى إنجاردن، هنالك أشياء أخرى إلى جانب الأداء الموسيقي للنوتة، أو القراءة للعمل الأدبي: فلكل منهما شكل، وإطار، وبناء، وهي عوامل مساعدة على تحقيق روح النص وتجسيدها. يقول:

> **«أثناء قراءتنا نحاول أن نزيح قدر الإمكان ما يشغل بالنا من أحداث واهتمامات هي في حد ذاتها تافهة (حتى إننا نبحث عن وضع مريح ومكان هادئ..... للقراءة). وهذا الابتعاد عن مألوف ما يحيط بنا يقودنا إلى موقف يشكل فيه ما نقرؤه عالماً مقصوراً علينا، عالماً مختلفاً عن الواقع. فضلاً عن أنه يعيننا على أن نخلو تماماً إلى ما نقرؤه ونستمتع بقيمه الجمالية استمتاعاً خالصاً. ومن أجل ذلك وغيره، ننفذ إلى روح النص الجمالية، التي تعد ركناً أساسياً في فهم الأعمال الفنية ومبادلتها التقدير المطلوب»[20].**

ومن ثم يرى إيزر أن العمل الأدبي يقوم على قطبين: قطب فني، وهو النص الذي أبدعه المؤلف؛ وقطب جمالي، وهو عملية

تجسيد القارئ وتحقيقه realization للنص. وعلى هذا الأساس تكون علاقة القارئ بالنص الأدبي علاقة إبداع لا اتباع؛ لأن ما يكتنف النص من أطر ومواصفات يزود القارئ بالوسائل والمعايير المقننة التي تشغل خياله، وتقدح ذهنه، وتحركه إلى أن يتخذ بنفسه موقفاً، ويكوّن رأياً، ويكتشف ذاته بذاته؛ ثم إنها - في نهاية المطاف - تجعل من القراءة نفسها فعلاً إبداعياً[21].

وعلى الناقد - في رأي إيزر - أن يفسر النص ليس باعتباره غاية object في ذاته، بل باعتبار أثره على القارئ؛ فالنص هو محور التفسير كما ذهب النقد الشكلاني/ الجديد. بيد أن نقطة الخلاف بين الرؤيتين للنص هو أن إيزر يفترض وجود «قارئ مضمر implied reader» تضرب جذوره في بنية النص، ويتوجه النص إليه بالخطاب، ويحقق له ما يصبو إليه من ميول ورغبات، وهو بذلك يختلف عن جمهور القراء الفعليين actual[22]. فالشعر العذري مثلاً يفترض وجود قارئ مضمر يؤمن بقيم الحب الأفلاطونية ويضحي بكل شيء في سبيل من يحب، ولكن جمهرة القراء الفعليين الآن لا يحسون بمثل هذه المشاعر، وربما استخفوا بها واعتبروها قيماً بالية.

وبناءً على هذا التصور ليس للنص معنى محوري محدد ينبغي أن تتفق عليه كل رؤية تفسيرية تدور حوله كما زعم أصحاب الاتجاه الشكلاني والنقد الجديد، بل إن هذا المعنى محكوم بخبرة القارئ وتوجهاته وميوله وخلفياته الثقافية

والاجتماعية. وتدور هذه العملية في إطار ما يسميه إيزر «لا محدودية النص indeterminacy of the text»، إذ النص لا يصرح لقرائه بكل شيء، بل إن هناك «فجوات» أو «فراغات» gaps ينبغي أن يملأها القارئ أو القراء، ويصل أو يصلون، عن طريقها، إلى معاني النص ودلالاته التي ربما تخالف كثيراً المعنى المحوري المحدد الذي أجمع عليه النقاد الشكلانيون/ الجدد. والقارئ بما يسهم به في إنتاج دلالة النص أو دلالاته، إنما يشترك في تأليفه إلى حد ما.

ولابد أن نتوقع أن تتعدد دلالات النص بتعدد القراء وتنوع مشاربهم الثقافية وخلفياتهم الاجتماعية، ومعارفهم النقدية المسبقة التي تمكنهم من فك شفرات النص وملء «فراغاته» بمعان ودلالات غير تقليدية لم يسبق إليها أحد. وهذا يعني أن القارئ شريك في إنتاج النص، مجرد شريك لا ينفي انتساب النص إلى مؤلف أصلي، كما يعني أن آفاق النص غير محدودة، وغير مقصورة على دلالة أساسية أو محورية واحدة. وكلما قلت «فراغات» العمل الأدبي وضاقت آفاقه أمام القارئ بحيث لا يجد فرصة أو مجالاً للمشاركة والإسهام في توليد معانيه، صار العمل الأدبي مملاً، بل أوشك أن يقع في حمأة التفاهة[23].

وتختلف رؤية إيزر للنص الأدبي عن رؤية بارت منزع الأول العقلاني عن منزع الأخير الأيروسي erotics الشهواني، أو باختلاف العقلية الألمانية عن العقلية الفرنسية، كما يقول تيري

إيجيلتون[24]. فحيثما يركز إيزر على العمل الحقيقي أو الواقعي virtual، يتخذ بارت النص الحداثي مجالاً للقراءة، التي تستمد متعتها أو لذتها مما يموج به النص من الاستخدام الحر للكلمات، والتعبير اللغوي المنطلق، بحيث تذوب الدلالات، وتسقط حدود المعاني، وتنهار قوالب التفكير الجامدة القاهرة أمام شقاوة الاستخدام اللغوي البارع وسحر الكلمات المتراقصة. يقول بارت في تعريفه للنص الحداثي:

«إنه ذلك النص الذي يثير في القارئ الشعور بالضياع، ويهز كيانه، ويزعزع أركانه، وينقض بنيانه التاريخي والثقافي والنفسي، ويؤزّم علاقته باللغة... ويطيح بثقته في ذوقه وتمسكه بذكرياته وذوقه ويذروها أدراج الرياح..»[25].

وفي موضع آخر يقول:

«وهو نص حداثي لازم intransitive قائم بذاته، لا يصبو إلى ما سواها، ولا يتطلع إلى ما هو خارج عنها، بل يتحدى كل سلطة عداها، كالسياسة ورجالها، ولا يتورع عن أن يكون جريئاً إلى حد الوقاحة [ونص عبارته: يدير مؤخرته للأب السياسي Political father].. يختار قارئه بواسطة نظام خاص من لطائف الإشارات والحيل الذكية، والإغراءات والمساومات اللغوية الجذابة التي لا تتوانى عن إشباع نهمه واشتهائه..»[26].

ومثل هذا النص كما يرمي بارت لا يتطلب مدخلاً «تأويلياً hermeneutics» يسعى إليه إيزر بكافة أدوات التفسير الظاهراتية، بقدر ما يتطلب تناولاً شهوانياً حسياً، أو في كلمة واحدة قصدها بارت قصداً: «إيروسياً erotics»، مادام القارئ يجد لذته ومتعته في تلك الألعاب الإشارية الخاطفة التي ما إن تتلألأ حتى تغيض مرة أخرى. ومن هنا تصبح عملية القراءة بالنسبة للقارئ بلا غاية نفعية لاكتشاف ذاته وهويته الثقافية، ولا تهدف إلى بناء نظام فكري متماسك - كما قصد إيزر - بل ترمي إلى تحقيق متعة حسية ولذة مادية لا يتوفر عليهما إلا نص حداثي.

ومهما يكن من أمر فإن كلا الناقدين يتجاهل وضع القارئ التاريخي، ذلك لأن القراء لا يتعاملون مع النصوص الأدبية من فراغ وفي فراغ، بل إن لهم أوضاعاً اجتماعية وتاريخية تؤثر - بل تشكل - رؤيتهم وتفسيراتهم لتلك النصوص. «وصحيح أن إيزر يعي البعد الاجتماعي لعملية القراءة، ولكنه جنح إلى التركيز على أبعادها وعناصرها الجمالية»[27].

- 3 -

كان غياب البعد التاريخي من الرؤية السابقة سبباً في أن تتبلور رؤية أخرى من النقد الذي يتصل بالقارئ، هي ما تعرف بجمالية التلقي aesthetics of reception أو نظرية التلقي reception theory، التي ترصد استجابة القراء لأعمال الكتاب،

أو للكتاب أنفسهم في فترة تاريخية معينة. وصاحب هذه الرؤية هو الناقد الأكاديمي الألماني هانز روبرت يوس Hans Robert Jauss (ولد 1921)، الذي حاول أن يعيد التوازن بين الشكلانية/ النقد الجديد في تجاهلهما للتاريخ اعتماداً على النص وحده، والنظريات الاجتماعية التي تجاهلت النص بحثاً عن الأفكار والمعتقدات الأيديولوجية.

وقد اختار يوس أن يضع العمل الأدبي في «أفقه horizon» التاريخي، أو سياق الدلالات الثقافية التي ولد وأنتج في غمارها، في مقابل «آفاق» قرائه عبر التاريخ، وأن يحاول، من خلال هذه العلاقة الجدلية، أن يرصد ما يطرأ على هذه وتلك من تحولات وعلاقات متغيرة، يقول:

> **«إن العمل الأدبي، مهما كانت جدته، لا يظهر هكذا جديداً في فراغ معرفي؛ ولكنه ينزع بقرائه إلى نمط معين من التلقي عبر ما يحفل به من استراتيجيات النص textual strategies الظاهرة والباطنة، والعلاقات والخصائص المألوفة أو ضروب التخييل المستترة. إنه يحرك كوامن ذكريات مشابهة، وانفعالات معينة في نفس قارئه، ويثير منذ «بدايته» آفاقاً متطلعة «لوسطه ونهايته»؛ وقد تمضي هذه التوقعات كما هي، وقد تتغير أو تتواءم، أو - ياللعجب - تتحقق أثناء عملية القراءة، حسب**

القواعد الفنية التي ينتمي إليها جنس النص ونوعه»[28].

والغاية التي كان يهدف إليها يوس من ذلك هي أن نصل إلى تصنيف جديد للتاريخ الأدبي، لا يقوم على حياة المؤلف، ولا على الاتجاهات الأدبية، بل ينهض على الأدب كما تحدده وتفسره عمليات «التلقي reception» عبر المراحل التاريخية المختلفة. ولكن ليس معنى هذا أن الأعمال الأدبية تظل كما هي دون تغيير بينما تتغير التفسيرات التي تدور حولها؛ بل لأن النصوص والتقاليد الأدبية تتكون بذاتها حسب «آفاق التلقي» العديدة التي تتعرض لها عبر التاريخ. وهذا المحك هو ما يطلق عليه يوس «أفق التوقعات horizon of expectation» أو آفاق التوقع لدى جمهرة القراء في عصور مختلفة:

«إن تحليل الخبرة الأدبية للقارئ تجنبنا مزالق علم النفس ومخاطره التي تهدد عملية التلقي، وتحرم الأدب - بوصفه ظاهرة جمالية ووظيفة اجتماعية - من بُعد ملازم لطبيعته، ألا وهو الأثر الذي ينتجه في جمهور القراء، والمعنى الذي يضفيه عليه هذا الجمهور: أي جدلية التلقي بين العمل وأثره والقارئ واستقباله. فإذا استطعنا تحليل استجابة القارئ وأثر العمل الأدبي عليه من خلال خصوصية سياق القارئ وإطاره المرجعي frame of reference توصلنا إلى

معرفة الأثر الذي يحدثه العمل في القارئ، ووقفنا - من ثم - على جمالية التلقي.

وإنما يولد كل عمل أدبي مصحوباً بسياقه وإطاره المرجعي في لحظة تاريخية معينة، أي أن يحيطه أفق معين يتكون من أركان ثلاثة [تشبّع بها القارئ] وهي:

1 - معرفة القارئ المسبقة بخصوصية كتابة هذا العمل الأدبي المقبل على قراءته.

2 - معرفته ودرايته بالأشكال forms والثيمات themes التي ميزت أعمالاً سابقة مألوفة تشبه هذا العمل في ظروفه التاريخية والأدبية.

3 - إدراكه الفرق بين الخيال والحقيقة، أو الرواية والواقع، أو بين وظيفة اللغة الشعرية ووظيفة اللغة العملية. ويظل هذا الأفق ماثلاً وحاضراً في ذهن القارئ أثناء القراءة، ومجالاً للمقارنة والفهم وتكوين الرؤية النقدية»(29).

لقد أوردنا هذا الاقتباس على طوله متوخين الدقة والوضوح في نقله إلى القارئ العربي، لعلنا نستخلص منه المعيار النقدي الذي يدعو إليه يوس، وهو معيار يعمل بصورة أساسية على دمج الأفق التاريخي للعمل الأدبي بعناصره الجمالية، متحدياً بذلك معيار النقد الجديد/ الشكلانية تحدياً سافراً حين اقتصر هذا

الأخير على الجانب الجمالي فقط. ومن ثم فإن نظرية التلقي قد تعتمد في تكوين الرؤية النقدية على ما يمكن أن نعرفه بالنقد السيّار أو الجاري الذي تمثله المراجعات النقدية التي تنشرها الصحف والمجلات المعاصرة، ورسائل القراء واستطلاعات الرأي التي تجرى لقياس مدى الاقبال الجماهيري على كاتب بعينه في مرحلة تاريخية معينة. ومن الطبيعي أن تتحكم أذواق القراء في المقاييس والضوابط النقدية، أو القيم الفنية والجمالية التي يتطلبونها ويتوقعونها، وتحققها لهم أعمال أدبية تتمتع بما ينشدونه من قيم تحملها كتابات معاصرة.

إن معيار التوقع لا يعمل بطريقة مضطردة، بل بطريقة عكسية: فكلما أحبط النص توقعات القارئ ارتفعت أسهمه الفنية صعداً حتى تبلغ به ذروة الاكتمال والروعة، وإن حقق النص توقعات القارئ هبطت أسهمه الفنية ووقع في حمأة التفاهة والسطحية. أما تغير الرؤية لعمل من الأعمال من عصر إلى عصر فأمر لا يرجع إلى خلل في معيار التوقع، بقدر ما يرجع إلى تغير مفاهيم التوقعات من جمهور إلى جمهور، ومن عصر إلى عصر. وهو بذلك أصلح المعايير النقدية للأخذ بيد الناقد إلى تحديد قيمة العمل الفنية.

وإذا كان الأمر كذلك، فإن المعيار النقدي الذي يعتمد على آفاق التوقع لدى جمهرة القراء، معيار يرتبط بأذواق جماهير القراء في عصر معين، وما يتسلحون به من ثقافة أدبية ومعارف

نقدية، أي أنه مرآة تعكس رؤية القراء للأدب في مرحلة تاريخية، مرآة لا غنى عنها في عملية التقييم والتفسير. فإذا أردنا - على سبيل المثال - أن نتعرف على أسباب شهرة الشاعر الأوغسطي ألكسندر بوب Alexander Pope (1688 - 1744) بين جماهير قراء الشعر في القرن الثامن عشر بانجلترا، فعلينا أن نبحث عن القيم الفنية والفكرية التي اتسم بها شعره، وتجاوبت مع ما يعتمل به وجدان معاصريه، ومع ما كانوا يتوقعونه فيه من الوضوح والقوة واللياقة والفطنة. وإذا كان شعره لم يجد نفس التقدير والصدى عند جمهور القرن التاسع عشر، فمرد ذلك إلى اختلاف «آفاق التوقع» واختلاف مشارب القراء، حتى صارت شاعرية بوب موضع تساؤل ودهشة. ولكن أتى حين من الدهر عدَّ فيه رواد النقد الجديد في القرن العشرين شعر ألكسندر بوب وغيره من أدباء العصر الأوغسطي، شعراً يمثل تياراً إنسانياً جديراً بالاحترام والاهتمام؛ وأن هؤلاء الأدباء شكلوا صيغة مراوغة تجمع بين الفن والطبيعة، والتقاليد والموهبة الفردية، وأن أدبهم يزخر بقيم وخصائص جمالية هائلة تستوعب أمشاج التجربة الإنسانية المتنافرة والمتشظية، من خلال تفرد معجمهم الشعري، وتعدد الأصوات والأدوات الفنية المختلفة، التي يموج بها: كالمفارقة، وتعدد المعنى، والغموض، والتناقض الظاهري.. إلخ[30].

والحق أن آفاق التوقع - حسبما يرى يوس - لا تستطيع بمفردها أن تحسم عملية التقييم النقدي لعمل من الأعمال

الأدبية، ولا أن تقول فيه الكلمة الأخيرة، ولا أن تحدد معناه النهائي. ومن ثم فإننا لا يمكن أن نقطع بأن هذا العمل كوني أو إنساني؛ لأن الرؤية إليه سوف تختلف من عصر إلى عصر، ومن جمهور إلى جمهور، ومن تفسير إلى تفسير. وعلينا بعد ذلك أن نسأل: هل سيتاح لنا أبداً التوصل إلى حكم نقدي حول عمل أدبي تختلف فيه الرؤى كل الاختلاف؟ يرى يوس أن هذا وارد إذا اعتبرنا أن التفسيرات والرؤى المطروحة تنبع أساساً من حوار جدلي dialectic بين الماضي والحاضر، وأن تحقق بهذا الحوار نقطة توافق والتقاء بين آفاق التوقع المختلفة، تؤدي إلى تصور جديد لوظيفة الأدب وتطوره عبر العصور:

«إن الهوة التي تفصل بين الأدب والتاريخ، بين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية، لا يمكن أن تلتئم إذا اقتصر تاريخ الأدب فقط على وصف مسيرة التاريخ العام كما تعكسها الأعمال الأدبية؛ ولكن حين يتاح له بنفس الدرجة، أن يستخلص من خلال عملية «التطور الأدبي» وظيفة الأدب الاجتماعية التي ينافس بها الفنون وسائر القوى الاجتماعية الأخرى، بغية تحرير الإنسان من قيوده الطبيعية والدينية والاجتماعية»(31).

- 4 -

من المعروف أن صلة علم النفس بتفسير الأدب وتحليله صلة وثيقة وعميقة، منذ أن عزا أفلاطون، ومن بعده أرسطو، إلى الأدب، وخاصة الشعر والمأساة، تأثيراً نفسياً على جماهير

المتلقين. فالمأساة tragedy تفجر في نفوس المتلقين، أو جمهور المشاهدين، مشاعر كامنة من الرثاء والشفقة، وتطهر أو تخفف انفعالاتهم المكبوتة، وتضفي عليهم حالة من الرضا والسكينة والهدوء، هي التي يسميها أرسطو حالة التطهير Catharsis. ثم جاء سيجموند فرويد في العصر الحديث، بنظرياته عن العقل الباطن وأهمية الجنس sex في تفسير السلوك الإنساني، فأثر تأثيراً هائلاً على نظريات التحليل الأدبي. وأخذ النقاد يفسرون الأعمال الأدبية في ضوء نتائج علم النفس ويحللون الدوافع النفسية للشخصيات الروائية والمسرحية، وشخصيات الأدباء والمبدعين أنفسهم، مسترشدين بنظريات فرويد عن العقل الباطن. ومن هنا ارتبط النقد الأدبي بالتحليل النفسي، حتى صار اتجاهاً نقدياً قائماً بذاته يعرف بهذا الاسم Pschoanalytic Criticism، أو مغذياً لاتجاهات نقدية أخرى لا تحمل بالضرورة هذه الصفة الصريحة.

ولسنا هنا في مقام تفصيل العلاقة بين الأدب والتحليل النفسي، ولكن يمكن بصورة فضفاضة - كما يقول تيري إيجيلتون - أن نقسم أنواع النقد المتصل بالتحليل النفسي إلى أربعة أنواع كبرى تتوزع حسب الهدف الذي اتخذه الأخير مجالاً للبحث في العمل الأدبي، وهي:

1 - مؤلف العمل. 2 - مضمون العمل. 3 - معمار العمل وشكله. 4 - القارئ أو المتلقي.

وقد كان المجالان الأولان - رغم شيوعهما في النقد المتصل

بالتحليل النفسي - أضيق المجالات أفقاً وأكثرها إثارة للمشاكل، من حيث الاعتماد على الافتراضات والبحث عن الدوافع في عالم العقل الباطن، والضرب في متاهات رموز النص وإشاراته وأحداثه بتفسيرات جنسية لا تخلو من غرابة. وأما التركيز على معمار العمل وشكله فقاد البحث إلى عالم الأحلام بما يزخر به من تناقض واضطراب وفوضى.. حتى أضحت غاية النظرية الأدبية أن تبحث عن «النظام»، و«الانسجام» و«التماسك» وأن تصل إلى البنية العميقة» و«الدلالة الأساسية» و«الكلمة المفتاح»[32]. إلى آخر تلك الأدوات التي تحاول جاهدة أن تخترق حجب النص، بغية تأويله والوقوف على معناه. وهكذا لم يبق للتحليل النفسي من هدف إلا القارئ.

وربما كان من المفيد أن نتصور النقد المبني على استجابة القارئ وقد تنازعه حتى الآن عاملان: **أحدهما** يرتكز على الأدوات والوسائل التي يسيطر بها النص على القارئ وتأخذ بيده إلى فهم خاص. وقد فسره إيزر - إلى حد ما كما رأينا - حين وضح أن النص يرشد القارئ ويضع له الحدود والمعايير التي تسير بها القراءة، أي أن دور القارئ سلبي لا يتعدى مجرد ملء فراغات النص. **والآخر** يعتمد على مجموعة المعايير الجمالية والأذواق والتقاليد والأذواق الفنية السائدة في عصر معين التي يسترشد بها القراء في فهم العمل الأدبي والحكم عليه؛ وقد تناول يوس هذا العمل حين شرح مفهومه لأفق التوقعات أثناء الحديث عن نظريته في التلقي.

ولكن الناقد الأمريكي نورمان Norman Holland - مستخدماً معطيات علم النفس - يرى أن ثمة عاملاً آخر يرتكز على طريقة كل قارئ في إبداع النص أو إعادة إبداعه؛ ومن ثم يعطي القارئ دوراً أكثر فعالية وإيجابية في التعامل مع النص من سلفيه الألمانيين. إن البشر جميعاً - في نظرية هولاند يرثون «تيمة هوية identitiy theme» أو مفهوماً ثابتاً عن طبيعة شخصياتهم، وكل ما يقرأونه يتلون بهذه الهوية، ويتحول transform في نفوسهم كي يناسبها ويتعايش معها. فإذا استجاب القارئ للعمل الأدبي بصورة إيجابية فإنه يكون قد استطاع أن يجمع عناصر العمل معاً في نسق يناسب هويته وأسلوب حياته[33]. إن هوية القارئ التي تكونت خبراتها وتجاربها على مر الزمن، وسجلت صفحاتها كل أحلامه وتخيلاته fantasies التي يموج بها عقله الباطن، تصاحبه أثناء القراءة، وتفرض نفسها عليها، فيشرع في طرح افتراضاته وتوقعاته على النص، ويستجيب النص لذلك استجابات تدخل بدورها في تكوين هوية القارئ وتصبح جزءاً منها. كلاهما - القارئ والنص - كالدائرة الكهربائية، مكمل للآخر وإيجابي في وجوده؛ لأن القارئ يسهم في بناء النص، ويؤثر النص في القارئ. وذلك هو ما يطلق عليه هولاند «القراءة التبادلية transactive reading».

وتكون النتيجة أن يفسر القراء النصوص تفسيرات ترتاح لها نفوسهم، وتعبر عن شخصياتهم، وتؤدي بهم في النهاية إلى التعايش بسلام مع الحياة، ويظل للنص - مع ذلك - اعتباره

واستقلاله، حيث لم يحاول هولاند أن ينفي وجوده؛ لأنه تعبير عن كيان آخر وعقلية أخرى غير ما يريده القراء، مهما حاولوا إسقاط ذواتهم عليه.

وعلى صعيد التطبيق في «مركز بافلو للبحث السيكولوجي في الفنون Buffalo's Center for Psychological Study of the Arts، يحاول هولاند أن يرصد استجابات الطلاب التي تثيرها عبارة وردت في قصة قصيرة كتبها وليم فوكنر Faulkner بعنوان (وردة من أجل إميلي A Rose for Emily)، تقول العبارة في وصف الكولونيل سارتوريس Colonel Sartoris:

"he who fathered the edict that no Negro woman should appear on the streets without an apron".

« ... إنه من فرض مرسوماً يقضي بألاّ تخرج زنجية إلى الشوارع دون ريلة».

وسجل هولاند الاستجابات العديدة التي أثارتها كلمة (فرض fathered) والتي قد تعني أيضاً «تبنّي»، ثم علق بقوله:

«ولما كان النص لم يقدم لنا إلا هذه الكلمة (fathered)، فمن الواضح أننا لا نستطيع بمقتضى النص وحده أن نفسر كيف اعتبر قارئ هذه الكلمة بطولية heroic واعتبرها ثان محايدة neutral ومجردة abstract، واعتبرها ثالث جنسية sexual. صحيح أن اختلافات السن، والجنس، والجنسية، والطبقة الاجتماعية، والمهارة الأدبية، تسهم في اختلاف

التفسيرات. ولكن من المألوف أيضاً في مجال التفسير الأدبي أو التحليل العلمي أن نجد أناساً متساوين في كل تلك الأمور، يختلفون اختلافاً بيناً حول تفسيرات معينة. وقد يحدث العكس، فنجد أناساً مختلفين ظاهراً ثم يتفقون على تفسيرات بعينها. والحق أن مئات التجارب السيكولوجية التي تنظم شتات هذه التفسيرات لا تستطيع أن تعطي إجابة شافية. أما في (مركز البحث السيكولوجي في الفنون) فإننا نستطيع أن نفسر تباين التفسيرات عن طريق تحليل الفروق الكامنة بين شخصيات المفسرين. وبعبارة أكثر تحديداً: *التفسير هو عمل تؤديه الهوية*، وبخاصة الهوية التي تتجلى بذاتها في شتى التفسيرات»[34].

وثمة مشكلة محيرة ترتبت على أطروحة هولاند، حيث نجد أن عملية تفسير النصوص يجب أن تعتمد إما على ما يستخرجه النص ويستدعيه من شخصية المفسر وهويته الملازمة، وكأن التفسير هو بمثابة «استنساخ» لهذه الشخصية، وإما على التحليل الأدبي والنقدي الذي يجري في المعاهد ومراكز البحوث، فيلجأ في هذه الحالة إلى معايير «أكاديمية» موضوعية قد تتعارض مع خصوصية هوية القارئ أو القراء. فكيف للناقد إذن أن يوفق بين التفسير الذاتي الخاص والمعايير الأكاديمية العامة ذات الطبيعة الموضوعية؟.

ومن ثم لم يكن غريباً أن يعتبر النقاد والمنظرون أن أطروحة هولاند حول هوية القارئ يلفها كثير من ضباب علم النفس، وتصرف الانتباه عن الملامح الشكلية والجمالية الخاصة في النص، والتي تساعد القارئ على فهم معناه ودلالته[35]. وهنا يأتي إسهام ستانلي فيش ورؤيته في أن القراءة محاورة دائمة حول معنى النص بين ذهن القارئ وكلمات النص، كما ذكرنا في الفقرة الأولى من هذا البحث.

* * *

لعل عرضنا السابق لأبرز الاتجاهات التي تضطرب بها نظرية النقد المبني على استجابة القارئ، يكشف عن طائفة من الملامح الخاصة يتميز بها هذا النوع من النقد، ويدين أو يفترق بها عن النقد الجديد. ويأتي في مقدمة تلك الملامح:

1 - إن كلا الاتجاهين لا يتم ولا ينهض إلا بالأدوات البلاغية والبيانية التي تحقق الاستمالة والإغراء، وهي كما نعلم أدوات وتقنيات تقليدية راسخة لا تعد ولا تحصى، وتضرب بجذورها في فن الخطابة القديم عند اليونان والعرب مثلاً. وقد أفاد الأدباء على مصر العصور من هذه التقنيات أيما إفادة لاستمالة القارئ أو المتلقي، ووضعه في بؤرة العمل الأدبي، وحثه على الاستجابة له بطرق معينة تناولها التراث البلاغي القديم الذي كان عماد النظرية النقدية الكلاسيكية عند اليونان والعرب. وإذا كان البلاغيون القدامى قد

انشغلوا بتأثير هذه التقنيات البلاغية والبيانية على المتلقي، دون أن يتعدوها إلى تنظير عملية التلقي تنظيراً فلسفياً، فإن النقاد الجدد قد شغلهم البحث عن المعنى في النص دون سواه، على حين انصرف نقاد الاستجابة إلى طلب معنى العمل الأدبي في نفس القارئ. «وهكذا نجد أن الهدف الذي يوحد هذين الاتجاهين المتعارضين هو ذاته نقطة الخلاف التي تفصلهما عن تاريخ طويل من الفكر النقدي لم يجعل المعنى غايته القصوى ولا اهتمامه الأول»[36].

2 - إن كلا الاتجاهين اهتم بالنص المكتوب فجعله النقد الجديد هدف التفسير وغايته، على حين هبط به النقد المبني على استجابة القارئ إلى درجة تالية للقارئ. ومن ثم أصبح «النص» الذي يسهم به القارئ في عرف نظرية الاستجابة، متساوياً في الدرجة والأهمية مع النص الذي كتبه المؤلف. ولعل هذا الملمح الذي يبتغي إسقاط الحصانة عن النص الأدبي يؤدي إلى الوقوع في مهاوي النسبية والذاتية التي طالما حذرت منها الاتجاهات النقدية الشكلانية كلها دون استثناء وهي تبشر بنظرية جديدة في النقد لا تقوم على المؤثرات والانطباعات الخارجة عن النص.

3 - إن الإجراءات التي يسلكها النقد المبني على استجابة القارئ تقود بالضرورة إلى تعدد تفسير النص بقدر عدد من يقرأونه، وبقدر تفاوت مقدرتهم الأدبية أو عدم مقدرتهم، واستعداداتهم، وخلفياتهم الثقافية والاجتماعية. وقد رأينا

كيف تحقق ذلك في تجربة القراءة التي أجراها نورمان هولاند (انظر الفقرة الرابعة)؛ ولكن ثمة أمثلة أخرى على هذه الظاهرة النقدية في كل الآداب الإنسانية، ومنها: رواية **أولاد حارتنا** في الأدب العربي المعاصر كما سبق أن ذكرنا، ورواية جوزيف كونراد Josheph Conrad (1857 - 1924) **لورد جيم** Lord Jim في الأدب الإنجليزي الحديث. وقد اختلفت رؤية القراء حول بطل هذه الرواية الأخيرة: فمنهم من رأى فيه شخصية المؤلف الذي كان بحاراً مرتبطاً بالبحر، وهي رؤية تعتمد على الواقع؛ ومنهم من نظر إليه على أنه رمز لشخصية المسيح، وهي رؤية نابعة من منظور ديني؛ ومنهم من اعتمد على التفسير الأسطوري فرأى فيه النموذج البدائي الأول الذي نجده في الأساطير القديمة وهبوط بطلها إلى الأعماق أو العالم السفلي.

ولا يتوقف تعدد التفسير على تعدد القراء، فحسب، بل يمكن أن يتعدد أيضاً بتعدد العصور والمراحل التاريخية التي يقطعها العمل الأدبي، كما رأينا في مبدأ نظرية التلقي عند هانز روبرت يوس الذي يقوم على اختلاف آفاق التوقع لدى جمهور القراء من عصر إلى عصر.

4 - إن كلا الاتجاهين قصر سلطة النقد على فئة تعرف كيف تستخدم النظم والأنساق المعرفية المتاحة في عملية التأويل والتفسير، سواء انطلقت من داخل النص جملة وتفصيلاً، أو ارتكزت على وضع القارئ ونفسيته أولاً. فانتهى النقد

الجديد إلى أن يدان بتهم التعالي والدوجماتية، وأفضى النقد المبني على استجابة القارئ - الذي حاول تحرير الخطاب النقدي من سلطة النخبة النقدية المثقفة - إلى افتراض وجود قارئ (سواء أكان فعلياً actual ، أم واعياً informed ، أم مضمراً implied ، كما مر عند فيش وإيزر)، حتى انتهى أخيراً إلى قاعات المعاهد ومراكز البحوث، حيث يشرف الأكاديميون المختصون على تحليل النصوص الأدبية وتصنيف نتائجه (استجابات الطلاب) كما لمسنا ذلك عند الناقد الأمريكي نورمان هولاند.

وخلاصة القول إن كل ما سبق من مداخل ورؤى تموج بها ساحة النظرية الأدبية الحديثة، لم تسطر بعد الكلمة الأخيرة فيما يبدو، وأنها ليست إلا اجتهادات تدور داخل إطار البحث عن أنسب الطرق لتأويل النص؛ وهو إطار يضم أيضاً مذاهب نقدية أخرى، تتداخل حدودها وتتماس وتتقاطع منذ بزوغ تاريخ الفكر النقدي.

الهوامش والمراجع

1) Terry Eagelton: **Literary Theory, an Introduction** (Basil Blackwell, oxford, 1983), p. 74.

2) – لمزيد من التفاصيل، انظر القسم الأول (فصول 6 - 8) من:

The Cambridge History of Literary Criticism, Vol. 8 Form Formalism to Poststructuralism, edited by Raman Selden, (CUP. 1995).

3) وهذه التسمية بالفعل عنوان كتاب محبوك الفصول، يتناول قصائد بعض الشعراء الإنجليز، كتبه الناقد الأمريكي كلينث بروكس، وهو:

The Well - Wrought Urn، سنة 1947. وكانت قصيدة كيتس Keats «إلى زهرية إغريقية On Grecian Um» (1819) إحدى القصائد التي حللها نقدياً، ولعل استمد عنوان كتابه أو استوحاه من القصيدة المذكورة ليدل على استقلال النص الشعري وكفايته الذاتية.

4) John Crow Ranson: **The New Criticism** (Norfolk: New Directions, 1941), p. 295.

5) Rene Wellek & AustinWarren: **Theory of Literature** (1949), (Penguin Books, London, 1973), p. 42.

6) انظر بصفة خاصة:

- Louise Rosenblatt: Literature as Exploration, (New York, MILA, 1938), pp. 34-5.

- David Daiches: **A Study of Literature for Readers and Critics**, (Ithaca, Cornell UP, 1948), pp. 94-102.

I.A. Richards: Practical Criticism, A Study of Literary Judgment, (Routlege & Kegan Paul, London, 1964), p. 3.

8) السابق، ص 13-17.

9) Wayne Booth: **The Rhetotic of Fiction** (the University of Chicago Press, 1961), Prefase. (صفحات التمهيد غير مرقمة)

10) Jane Tompkins: Reader - Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism, (Baltiomre, Johns Hopkins UP, 1980) p. 223-4.

وانظر أيضاً هوامش المؤلفة وتعليقاتها المذكورة هناك، فهي لا تخلو من فائدة.

11) السابق، ص 224.

12) Robert C. Holub: **Reception Theory**: A Critical Introduction (Methuen, London & NY., 1984) pp. xii - xiii.

ونود أن نضيف في هذا المقام أن نظرية التلقي مصطلح يميز تياراً نقدياً ظهر وتطور لى أيدي الأساتذة والطلاب في جامعة كونستانس Constance بألمانيا الغربية. وكان من أهم دواعي ظهوره الحاجة إلى إعادة صياغة نظام التعليم العالي في نهاية الستينيات لكي يتناسب مع الإصلاحات الاجتماعية والمؤسساتية التي أخذت فيها ألمانيا الغربية بعد الحرب العالمية الثانية. وحتى بداية الثمانينيات كان هذا التيار مجهولاً تقريباً لدى الأوساط الثقافية والأدبية في العواصم الأوروبية؛ ولكن كان يواكبه تيار آخر للنقد المبني على استجابة القارئ ظهر في أمريكا، وارتبط به وتأثر به، وأثر فيه، حتى بات من الصعب أن نفصل بينهما فصلاً حاسماً. ومن أبرز رواد هذا التيار الأكاديمي الألماني فولفجانج إيزر، وهانز روبرت يوس، اللذان سوف نتناول أفكارهما في الفقرتين الثانية والثالثة من هذا البحث.

13) Ronald Barthes: "From work to Text" in Image, Music, Text, Selected and translated by Stephen Heath (London, Fontana, 1977) pp. 155-64.

14) السابق، ص 155 - 164.

ويجب أن ننبه على أن بارت الناقد البنيوي الحداثي لا ينتسب انتساباً مباشراً إلى دعاة النقد المبني على استجابة القارئ؛ ولكن تظل آراؤه تلك عن موت المؤلف The Death of the Author وميلاد القارئ، جديرة بأن تكون نقطة الانطلاق لكل مداخل الاستجابة الأدبية بعد ذلك، سواء منها ما ارتبط بالظاهراتية phenomenolegy، أو تاريخ الأدب، أو التحليل النفسي. وهذا في حد ذاته يكشف لنا إلى أي مدى تداخلت المداخل النقدية المعاصرة، على الرغم مما يبدو بينها من تعارض؛ فهل لنا أن نتساءل مع الشاعر العربي القديم: هل غادر «النقاد» من متردم!

15) Stanley Fish: **Is There Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities**, (Cambridge Mass, Harvard UP., 1980) pp. 26-7.

16) Stanley Fish: Self-Consuming Artifacts, The Experience of Seventeenth - century Literature, (Berkeley, California UP., 1972) pp. 387-9.

17) لمزيد من التفاصيل انظر:

The Cambridge History of Literary Criticim..., Vol. 8, op. cot., pp 397-401.

18) Pierre Thevenaz: **What is Phenomenology? And Other Essays**, edited by James M. Edie; (New York, Quadrangle, 1962), p. 90.

وانظر كذلك المقالة الضافية التي تضمنها كتاب محمد عناني: **المصطلحات الأدبية الحديثة** (الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، 1966) ص 70-73.

19) Wolfgang Iser: **The Implied Reader, Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett**, (Baltimore the Johns Hopkins UP., 1974), p. 274.

20) Roman Ingraden: **The Literary Work of Art**, (Evanston, Northwestern UP., 1973), p. 355.

21) W. Iser: **The implied Reader**..., op. cit, p. 275.

22) W. Iser: **The Act of Rading, A Theory of Aesthic Response** (Baltimore, Johns Hopkins UP., 1978) p. 34.

23) W. Iser: "The Reading Process: A Phenomenological Approach" in **New Directions in Literary History**, edited by Ralph Cohen (Baltimore, Johns Hopkins UP., 1974) pp. 125-45.

24) Terry Eagleton: **op. cit.**, pp. 82-3.

25) Ronald Brthes: **The Pleasure of the Text**, translated by Richard Miller, with a note on the text by Richard Howard. (London, Jonathan Cape, 1975), p. 14, Passim.

26) السابق، ص 51 وما بعدها. ويلاحظ القارئ أننا تصرفنا قليلاً في ترجمة عبارات المؤلف بغية التخفيف من حدة العبارة في بعض الأحيان من ناحية، ومن أجل إعطاء تعريف متكامل لما يعنيه المؤلف بالنص الحداثي من ناحية أخرى.

27) Terry Eagleton: **op. cit**, p. 83.

28) H. R. Jauss: "Literary History as a Challenge to Literary Theory", from **Modern Literary Theory, A Reader**, edited by Philip Rice & Patricia Waugh (London, Edward Arnold, 1989), p. 84.

29) H. R. Jauss: **Toward an Aesthetic of Reception**, translated by Timothy Bahti (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982), p. 24.

30) David Nokes, "Augustanism" in **Encyclopedia of Literature and Criticism**, edited by Martin Coyle and others, (London, Routledge, 1990) p. 96.

وقد ترجمنا الجزء الأول من هذه الموسوعة، ونعدها للنشر القريب إن شاء الله.

31) H. R. Jauss: **Toward an Aesthetic of Reception; op. cit.**, p. 45.

32) Terry Eagleton: **op. cit.**, 179-81.

33) Norman Holland: 5 **Readers Reading**, (New Haven Yale UP., 1975) pp. 55-6, 113-14.

34) Novman Holland: "Unity, Identity, Text, Self", in **Reader - Response Criticism...**, op. cit., P. 123.

35) **The Cambridge History of Literary Criticism..**, Vol. 8, op. cit., pp. 394-5.

36) Jane Tompkins: Reader - **Response Criticism..**, op. cit., p. 201.

* * *

الشعر بين الإيمان والشجن

عند حسين عرب

نذير العظمة

((3))

لابد لنا كمفكرين ونقاد من أن نعيد النظر بعلاقة الدين والشعر والأخلاق والشعر، والوطن والشعر، والقومية والشعر. إن الدين والوطن والأخلاق والقومية وحتى السياسة يمكن أن تلهم الشعر أعمالاً عظيمة لكن شريطة أن تهاجر جميعاً إلى وطن الشعر وتصبح شعراً. أي تمر جميعاً إلى الفكر من خلال الإنسان ووجدانه ومخيلته وقلبه. فالشعر لا يمكن أن يكون برجاً عاجياً معزولاً عن الحياة أو متعالياً عليها. إنه ينبع منها، ويتدفق من نبضها وحناياها. ولكن من خلال الذات الشاعرة التي تتحسس الطبيعة، تحسساً جمالياً عبر الخيال والنغم والإنفعال. في موروثنا الشعري. ودانتي الألجيري وتي. إس إليوت الأمريكي كلهم استوحوا العاطفة الدينية واستلهموا توترها في الوجدان الشعري.

إلا أن قدراً كبيراً من الشعراء والنقاد الذين أبدعوا أو نفذوا ما يسمى بالشعر الإسلامي أصابتهم عدوى الالتزام الوجودية والماركسية ونقلوا الإبداع من إطار الشعر إلى إطار الإرشاد والوعظ، وتكلموا عن الوظيفة الأخلاقية للشعر أكثر مما تكلموا عن طبيعته، وما يجعله شعراً ويفرقه عن الخطابة والوعظ مع أن جان بول سارتر استثنى الشعر من الالتزام على حين أنه ألزم به سائر الأدب.

والشاعر تي. إس. إليوت ربما يفيدنا في هذا المجال لأنه من الشعراء الذين بنوا مجدهم على الشعر الذي يستلهم العواطف والعقيدة الدينية كما حاول في نقده أن يجد مخرجاً يجعل من الشعر أساساً للوصول إلى الآخر لا بوظيفته الأخلاقية والدينية على أهميتها بل بطبيعته الجمالية وقدرته الإيحائية.

حين ارتفعت أصوات الالتزام في أوروبا والعالم تحت وطأة الاحتلال النازي لفرنسا تلاقى كل من الوجوديين والماركسيين على صعيد واحد، الأول للمقاومة من أجل التخلص من الاحتلال والآخرين أي الماركسيين انسجاماً مع عقيدتهم التي تجعل الفن تابعاً للعقيدة ولأهداف مرحلية تاريخية أخرى فعلت عقيدة الالتزام (ENGAGÉ) ضد عقيدة الاستقلال في الفن (FÉGAGÉ) والأخرى الانفكاك التي هيمنت في المذاهب الأخرى من رومانسية ورمزية وبرنامية، لكن تي. إس. إليوت خرج من الالتزام والانفكاك كليهما إلى موقف مركب لا يلغيهما بل يركبهما معاً في تركيبة واحدة فقال بالإيمان لا بالالتزام لأنه اعتبر الالتزام إن هو إلا إلزام من الخارج بدوافع مختلفة بينما الإيمان ينبع من الداخل ويصون للشعر طبيعته ونبضه. وكان إنتاج تي. إس. إليوت منسجماً كل الانسجام مع عقيدته الدينية وطبيعته كشاعر يرتبط بالجمال والروح ارتباطاً جوانياً.

وشاعرنا حسين عرب يتخذ من «إيمان» أو يصنف ويدرج تحت «إيمان» القصائد التي استوحى فيها عقيدته وعواطفه

الدينية وهي تحمل العناوين التالية «الله أكبر» «رمضان» «لبيك» «فرحة العيد» «دعاء» «موكب النور» «حي على الصلاة». والأجدر تندرج قصائد «جيد النور» و«أم القرى» و«المدينة المنورة» تحت خانة الإيمان لكن الشاعر صنفها في خانة أوطان. والأماكن المقدسة إن هي إلا أوطان للإيمان.

وشاعرنا حسين عرب مع أنه حلق في عوالم الوطن والشجن والمرأة إلا أن الإيمان عنده لا يفارق الشعر حتى في هذه العوالم، لكنه لم ينظر للإيمان كما فعل تي. إس. إليوت وإن أثر عليه الريمان أكبر التأثير في شعره وربما كان ذلك واضحاً في ترتيب الشاعر لموضوعاته وأغراضه في الإبداع الشعري إذ يجعل من «إيمان» أو يحتفظ له بمركز الصدارة من مجموعته الكاملة. كما نجد إيمان الشاعر يتدخل في موضوعاته وأغراضه الشعرية الأخرى أحياناً في متون القصائد وآمرته في خواتيمها.

لكن الذين يستوحون الإيمان الديني لابد لهم من أن يتمتعوا بغريزة شعرية عالية، وإلا انحدرت قصائدهم إلى مستوى النظم، وأصبح الشعر خادماً في دولة العقيدة، والذين وفقوا بين الشعر والإيمان قلة في تاريخ آداب الشعوب، ولشاعرنا حسين عرب نصيب من هذا التوفيق.

الذين يريدون للشعر دوراً ثانوياً هم الذين يجعلون منه واعظاً أو داعية على منبر فيفقد روحه الحقيقية التي تخالط الروح إذا توفرت الأصالة واستطاع الشاعر أن يحول الكون إلى

شعر وأن يحول الأخلاق إلى شعر والسياسة إلى شعر والعقيدة إلى شعر، وهذا لا تحققه إلا المواهب الفريدة والنادرة. أما الناظمون فيأخذون القوالب الجاهزة ويملأونها بالمضامين المعنية، لذلك ما يسمى بالشعر الوطني والقومي والسياسي وحتى الإسلامي لا يمكن أن يتحقق إلا إذا انصهرت السياسة وانصهرت الأخلاق وانصهرت القومية والعقيدة في وجدان الشاعر وانفرزت شعاعاً أو ما يشبه الشعاع ينبثق بلغة حسين عرب من أصغري الشاعر فيستحيل الكون ونستحيل الطبيعة ويستحيل الإنسان إلى نغم يغرق في العطر والضوء والتسبيح إذ تتحول الحواس مسارب تتلقى الجمال والحق، وتفرزهما نفساً واحدة تسبح عظمة الله من خلال الإنسان والطبيعة والكون.

قصيدة «الله أكبر» لحسين عرب تمثل مثل هذا الانصهار لعناصر الطبيعة والنفس في بوتقة الإيمان الواحدة، وهي نموذج ناجح لتحول العقيدة الدينية إلى عاطفة شعرية ووجدان يتألق من الداخل لجمال الصانع وما صنع والخالق المهيمن المسيطر الذي يتجلى في الكون جمالاً ومودة ورحمة وأماناً.

موضوع القصيدة هو «أذان الفجر» لكن الشاعر يقرن الفكرة بالصوت والصورة بالنبض فيعنون القصيدة بـ «الله أكبر» هذا التيار الكهربائي الزاخم الذي ولد بالإيحاء فيها أصواتاً وتسبيحاً وعطوراً تنبع من الإنسان والطبيعة والكون.

تتألف قصيدة «الله أكبر» من خمسة وأربعين بيتاً على

البحر الخفيف، فهي موحدة الوزن، متنوعة القافية، وتتركب من مقاطع شعرية ليست متساوية، وليست متناظرة بعدد أبياتها، فالمطلع يتألف من خمسة أبيات تجري كما يلي:

أذن الفجر فاستفاق، وقد لبى نداء السماء عذباً تدفق

شاعراً بالحياة تنساب في النفس شعاعاً من الضياء تألق

الأماني حقائق، بين عينيه ترا ءى الصباح بها وأشرق

غمرت كونه بفيض من الإلهام، من بين أصغريه ترقرق

قال، بل قالت الملائك، والإنسان، والكائنات

الله أكبر

والقصيدة كلها تجري على هذا النسق من امتزاج الإيمان بالوجدان وامتزاجهما بالطبيعة والكون كما ينساب الشعاع من النفس وكما يفيض الإلهام من بين أصغري الشاعر ليغمر الكون وحسين عرب يروي لنا هنا ببساطة أثر أذان الفجر من خلال نفسه على الطبيعة والإنسان والكون، إن شعراً إسلامياً من هذا النوع يدخل إلى النفوس ويحركها لأن وجدان الشاعر يحول الفكر إلى طبيعة إنسانية ونبض يتسلسل من الداخل ليغمر الكون.

إن الإيمان حين يتسربل بالجمال ويتوجدن كلاهما من خلال الذات الشاعرة تتحرك النفس الإنسانية إلى آفاق من البهاء والروعة.

لكن السؤال هنا لماذا ركب الشاعر قصيدة «الله أكبر» بمقاطع غير متساوية ولا متناظرة من حيث عدد الأبيات يبقى

ملحاً، إذ يضاعف الشاعر المقطع الثاني من القصيدة أي تصبح الخمسة عشرة بيتاً، ولكنها ماتزال تنبع من ذات الشاعر الذي يستمع إلى الأذان، أذان الفكر ويحوله إلى شعر وسحر حلال.

ومضى يستمد من نفسه الذكرى ويهتز خشية وتبتل مرسلاً في مدى الطبيعة تفكير مشيد بمجدها المتمثل.

ثم يرتفع عدد الأبيات في المقطع الثالث من القصيدة إلى اثنى عشر بيتاً مستمراً ببيان أثر نداء أذان الفجر علي نفسه وعلى الطبيعة والكون من حوله فيقول:

واستساغ النداء لحناً يناجي هذه الكائنات بالإفصاح

والدجى كالظعين، ضم حواشيه من الأفق مؤذناً برواح

ثم يعود في المطلع قبل الأخير إلى عشرة أبيات يتكلم فيها عن أثر نداء أذان الفجر على الناس والدجى والكائنات حيث يتحول بالنشوة إلى مزيج موحد من ضوء ولحف وعطر لتسابيح تتعالى للخالق المستجيب، تتسامى بالروح لله ترجو في ذراه الأمان.

و«الله أكبر»

ثم تأتي الخاتمة في المقطع الأخير بأبيات ثمانية يتوجه بها إلى المؤذن الذي يلقي بندائه العذب واللحن الندي على مسمع الفجر، وكيف يتحول التقديس بروح الكائنات إلى مكان علي فيقول:

أيها الملقي على مسمع الفجر نداء عذباً ولحناً نديا
كم لهذا النداء من روعة التقديس تسمو به مكاناً عليا
في شغاف القلوب في الزمن الآبد أضحى مرتلاً مرويا
ذبلت دون القرون ومازال على بعدها نضيراً طليا
هو وحي السماء تستمع الأرض لآياته وتصغي طليا
آمنت بالحياة دوى بها التوحيد صوتاً مردداً علويا
وتهاوت معاقل الكفر فارعوى ضلة وأعلن عيا
وإذا الله واحد ليس يفنى يوم تفنى الحياة
و«الله أكبر»

وربما تكون اللازمة «الله أكبر» التي كررها الشاعر مرات خمساً في نهاية مقاطعها الخمسة قد شكلت لحمة صوتية تضفي على القصيدة إيقاعاً متميزاً بالإضافة إلى شحنة الإيحاء المتصل بموضوع القصيدة وعنوانها ولازمتها.

ولم يكن التكرار تكراراً لفظياً بل ارتبط ارتباطاً عضوياً بمعنى المقطع ومضمونه والتحم به صوتاً ودلالة، فالمؤذن يوقظ الكون وأماني الإلهام والحياة وحقائقها تنساب من النفس مع نداء الفجر وأذانه ومع صوت الإنسان وأصوات الملائكة والكائنات كلها تهتف في الفجر «الله أكبر».

وفي المقطع الثاني تنضم النفس الإنسانية للطبيعة بالهتاف «الله أكبر» في بهاء سدول الليل، وتغريد الطير، وصخب البحر

وموجه، واحتضان السماء للكون، فكيف لا تهتف النفس لهذا كله بـ «الله أكبر».

وفي المقطع الثالث تتكرر اللازمة «الله أكبر» من منبر بسعة الكون في مهب الرياح يهتف مع الإنسان «الله أكبر».

كما تكرر في صحوة الناس والكائنات في المقطع الرابع، فإذا كل هاتف سبح الله اعترافاً بـ «الله أكبر» التي يختم بها الشاعر مقطع القصيدة الأخير حيث لا يصدر من الحياة والكون إلا نداء «الله أكبر».

يحافظ حسين عرب في قصائد إيمان كما في قصائد أشجان وألحان على تواتر لغته الشعرية طالما هي تنبثق من الوجدان وتستحيل إلى إضاءات بيانية تحركنا لا بالأمثولة التي تضربها أو الرسالة التي تبعثها بل بالطاقة الجمالية التي تولدها، والإيحاءات التي تصاحبها فتكتسب بعداً إنسانياً مع أنها تتكلم عن المطلق، فيختلج الوجدان في فضائه ويمتلئ ببهائه ونوره، فتشف اللغة دون أن تفقد كثافة المعنى وتتوهج الفكرة وتمتلئ دون أن تفقد الشفافية.

وقصيدة الله أكبر تستدعي إلى ذاكرتنا مقالة في النثر الفني كتبها مصطفى صادق الرافعي بعنوان «قرآن الفجر» وضمتها أعماله التي أسماها بوحي القلم (طبعة دار الكتاب العربي جـ 3 بدون تاريخ ص (31)). ومرد التشابه بين الشاعر والناثر أن كليهما يستوحي الوجدان في الطريق إلى الله في وهج

الفجر وكلاهما يعبر عن عاطفة دينية مشبوبة، لعلاقة الإنسان المؤمن بالله من خلال الصلاة والمسجد والأذان، وكلاهما ينهل من الوجدان في ارتعاشة في ضوء العاطفة الدينية.

إلا أن حسين عرب حين ينسرب من الوجدان إلى سياقات قومية أو تاريخية أو سياسية في قصائد إيمان يخف توتره الشعري ويتضاءل تأثيره، وحري بنا وبالشاعر أن نتساءل هنا لماذا تصل إلينا قصائد إيمان وأشجان؟ وتحركنا أكثر مما تصل إلينا وتحركنا القصائد الوطنية والقومية عنده؟ والجواب يكمن فيما حدده حسين عرب في قصيدة عكاظ وغيرها من أن الشعر هو الفكر هو الفن، والوزن والقافية ما هما إلا أدوات هذا الفكر وهذا الفن، فإذا توفرت قصيدة ما على الفكر دون الفن، أو الفن دون الفكر مع الأدوات الشكلية المطلوبة نشأ شيء من اختلال التوازن في النص كاختلال الجسد الواحد إذا اشتكى جزء منه تداعت له سائر الأجزاء، وأشرنا إلى ذلك سابقاً وسميناه بتوازن الفكرة والصورة والعاطفة، فالوطن كفكرة إذا لم تتوفر له الصورة الشعرية اللازمة بحاضن عاطفي وإيقاع مناسب يسقط في وحدة التعليم والوعظ فيتبرأ من الشعر.

كذلك الشجن في الشعر يحتاج إلى الثلاثي إياه من فكرة وعاطفة وصورة الأمر الذي توفر بمستويات عالية في قصائد أشجان من مجموعة حسين عرب.

والأيمان يخضع إلى ما يخضع إليه الشجن والوطن ليصير شعراً، حتى إننا لنلاحظ أن الشجن الشعري ضروري لموضوعات

الإيمان والوطن، وأن الإيمان يشترك مع الوطن بأرضية واحدة مع أن الإيمان يتصل بالسماء والله وكتبه ورسله، والوطن يتصل بالأرض والتاريخ والمشترك من اللغة والمصير.

وحسين عرب الشاعر لا يكشف لك الستار عن خبايا وجدانه وذاته كما يكشفها في قصائد أشجان التي يتنازعها قلقان، الأول: القلق الوجودي نحس به في تساؤلاته عن الحياة والموت والمصير. لكن هذه التساؤلات سريعاً ما تتحكم بها بوصلة الإيمان فتعود لتخضع للذي يقرره الإيمان والانتماء وأحياناً التجربة والحكمة. والقلق الثاني هو القلق الإنساني والاجتماعي بما فيه السلوكي الأخلاقي وهو يحتل جل اهتمام الشاعر لكنه يربطه في النهاية بالإيمان والمعتقد. فحسين عرب مطمئن في جوهره للطبيعة والحياة والموت والبارئ الذي خلق كل شيء والمقادير التي يحرك بها هذا الكون، لذلك لا نجد عند حسين عرب أو لدى ذاته الشاعرة أسئلة مؤرقة تنتهي بدون أجوبة، كما في طلاسم إيليا أبي ماضي.

وحين يتساءل حسين عرب انطلاقاً من حيرته في الإنسان والوجود والعدم والمصير وما شاكل، كثيراً وسريعاً ما يصل إلى الجواب المهدئ الذي يؤجل الأسئلة الصعبة أو يلغيها أو يحولها من خلق الإنسان والوجدان إلى طمأنينة الذات في الإيمان.

ففي قصيدة «أين المصير» وهي على مجزوء الرمل كطلاسم أبي ماضي لكن في أربع رباعيات محدودة خاطفة السؤال سريعة الجواب، ولكنها لا تنتهي بلازمة «الطلاسم» لست أدري. لأن

حسين عرب ينطلق بالسؤال من الإيمان بينما ينطلق أبو ماضي من الشك واللاأدرية، فعرب يؤمن حين يسأل أن هناك أجوبة على حين أن أبا ماضي يصرح أنه لا يدري والأسئلة عنده أهم من الأجوبة، يقول حسين عرب متسائلاً:

أيها السائل لا تسأل إلى أين المصير

أنا لا أدري، ولا أنت إلى أين نسير

(ص 75) جـ 2

فالشاعر لا يتحدى المقادير بسؤالات محيرة بدون أجوبة، ويسرع ليخاطب الآخر عبر الذات بالالتفات بلاغياً وهو يقول:

فاعتصم بالله تأمن في يسير أو عسير

كل أمر نافذ بالله والله القدير

إن هذا الكون بحر، جل عن كل البحور

وشموس ومجرات وأفلاك تدور

(ص 76) جـ 2

فالتشابه شكلي في الوزن والقافية والرباعية، أما طريقة السؤال فتحله الإجابة السريعة عند حسين عرب بينما يتنامى ويبقى مطروحاً عند أبي ماضي ليبلغ حد الطلسم، لدى حسين عرب المفتاح السحري لا لفك الطلسم فحسب بل للقبول به كما هو والمفتاح إياه هو الإيمان.

وغالباً ما تنسرب أسئلة من الحيرة والعرفان إلى الإيمان

فيحل المسألة دون أن يتوغل فيها ويعالجها أو يعانيها وثباً وخطفاً، بالإيجاز واللمح، لا باسترسال الريبة والشك. وكثيراً ما يصرفها إلى الوجدان فتصير مقبولة مستساغة من النفس المطمئنة الآمنة والذات الشاعرة في آن، كما في قصيدة «لحن الظلام» التي رغم لمساتها الرومانسية فإنها لا تنفلت من عقل النظام العام الذي يحرك هذه النفس ويهيمن عليها، ولحن الظلام العنوان هي من مؤثرات التعبير الرمزي البودليري أو ما يسمى بالمقابلات CORRESPONDANCE تسلل إلى تعبير الشاعر من جماعة أبولو، فالظلام هنا ليس رؤية فحسب بل هو لحن وصوت ومن هذا الظلام القابع على فكر الشاعر تنسرب جداول وجدان هي بمثابة الهمس الذي يحول حيرة الريبة والشك إلى طروحات وجدانية مقبولة:

أيها الرائد قد طال السرى

ودجا الليل وجافاك الطريق

فاستعذ بالعزم من شر الكرى

كيف يغفو من نأى عنه الرفيق

(ص 17) جـ 2

إن رسالة الشاعر إلى الآخر والذات لا تغفل «واستعذ بالعزم» هنا بينما في قصيدة «أين المصير» كانت الرسالة «اعتصم بالله» والله هو العزم الذي يتشبث به الإنسان ليتغلب على الظلام الذي يرسل بهمسه ولحنه إلى الذات الشاعرة.

وحسين عرب لا يتأخر عن العودة إلي الله ففي السمط التالي من هذه القصيدة الشبيهة بالموشح - شبيهة لأنها لم تلتزم بنظامه وشكله: خمسة أقفال وستة أبيات يلجأ الشاعر في هذا السمط إلى المناجاة الإلهية فيضرع:

رب رحماك بسارٍ ما درى

أين يمضي في الظلام المطبق

(ص 17) جـ 2

ثم يلتفت فيما يلي إلى نفسه متسائلاً:

ما اندفاعاتك في هذا القتام

يحجب الآفاق حيناً بعد حين

ما خيالاتك في هذا الرغام

هل يشع النور من ماء وطين؟!

(ص 17) جـ 2

ففكر الحيرة والريبة يندفع ويتخيل بينما فكر الواثق بربه ورحمته يتشبث بسارية الإيمان التي تتحكم باندفاعه وتخيله:

هذه الأرض تغشاها الأسى فاستفاض الإفك فيها والأنين

ما بكى الراحل عنها، عهدها وبكى، حين هوى فيها الجنين

فاسأل التاريخ، عما اقترفت يوم عجت، بحضارات السنين

قد بنى البغي لها أمجادها وروى أزهارها الدمع السخين

(ص 18) جـ 2

فالمعرفة بالأرض والإيمان ببارئ الأرض تمسك الشاعر من أن يندفع في الظلام، ويتخيل في القتام «لأن النور لا يشع من ماء وطين» وهكذا يحل الإيمان ومعرفته محل الحيرة والشك.

وليؤيد الشاعر رسالته ودعواه، ينعطف على مشاهد من الحياة: بائع الفحش، وشاري الملق، والشيخ، والفتى الذي يخرف من شرخ الشباب، ونقض العهد، والقطعان التي ترعاها الذئاب، صور تنبض بالأسى والحزن، والثرى الذي يضم الفاجر والتقي، والإنسان الذي يعلو ويسقط عارم السطوة بارز الطغيان يغالب الطير والريح، ولكنه في النهاية ذكرى يمحوها العفاء. إن مسؤولية الإنسان الأولى هي من ضلال المنطق، وتنكب الإيمان، والحيدة عن طريق الله.

**أيها الرائد ما ضل السرى		بك إلا من ضلال المنطق**

(ص 20) جـ 2

وهكذا تتحول الحيرة إلى الإيمان والثقة فتختفي الأسئلة المحيرة وتنجلي الريبة لدى مؤمن متأمل يستعين على الوجود لا بالتشاؤم والعدم بل بكشف ما في النفس الإنسانية من خير وشر، وفضح ما فيها من ضعف ووهن، ليأخذ بها إلى القوة والسبيل القويم وهذا الأخذ بالإيمان غالباً ما يكون في خاتمة القصيدة، وأحياناً في متنها في السياق، ولنستشهد على كل من هذين النمطين بقصيدة أو أكثر نستدعي قصيدة «المناصب»، المناصب تبدو موضوعاً قصصياً أو مسرحياً أكثر مما تلائم قصيدة غنائية

وجدانية تعتمد على الصوت الواحد، وهو صوت الشاعر، لكن المناصب على تشبثها بمفردات السلوك الشخصي والحياة اليومية تصبح مشروعاً أو موضوعاً شعرياً يتسم بالبراعة من حيث مخططه وتنفيذه.

تتألف هذه القصيدة من مقدمة بثلاثة أبيات ومشهد يومي لصاحب المنصب الذي يصرف الأعمال من سبعة أبيات. ومشهد آخر واقعي ذي بعد نفسي لصاحب المنصب نفسه، ومن خمسة أبيات تتشكل الخاتمة التي تستتبع المشهدين بالعبرة والحكمة في بيتين وثلاثة أبيات لربط السلوك الاجتماعي اليومي بالنموذج الكوني في إطار المقدر والمرسوم من الخالق والمدبر.

وقصيدة المناصب مثال جيد على ارتباط الأشجان بالإيمان، فالشاعر لا ينتقد من أجل النقد بقدر ما يلقي الضوء على مسار الإنسان المقدر وطريقه المرسوم. يفتتح القصيدة بما يلامس الحكمة فيقول على بحر المتقارب الذي يلائم مناخ القصيدة اليومي:

تغر المناصب عشاقها وليست تغر الذي فاقها

(ص 77) جـ 2

العبقري الذي يوزعها على الناس الأدنى منه والمريدين والمحتاجين، ويعطف على المطلع بشريحة من سلوك صاحب المنصب في الحياة اليومية فيقول:

ويكبر منها الصغير اللئيم فيسقي الأكارم غساقها
ولا يرضي غير أخلاقه ويأبى على الناس أخلاقها

ويـرعـد إن صـال إرعـادهـا ويـبـرق إن جـال إبـراقـهـا

(ص 77) جـ 2

ويمضي ليرسم لنا شخصية صاحب المنصب بالضمير الغائب الذي يلائم السرد والقص فهو لا يخشى الله ويرهق الناس ويضيق عليهم، ويتأمر دونما حياء أو خجل.

ولا يكتفي شاعرنا بما تراه العين اللماحة من دقائق السلوك لهذا الوضع المحدد بل يعطف عليه بما يعمق الصورة، ويستجلي مكنونها وباطنها، فيقول كاشفاً التوتر بين الصورة المرئية وأعماقها الخافية وموضحاً المشهد المحسوس قبالة الخفي النفسي فيقول:

يـهـون أمـام الـقـوي الـعـتـي فـيـمـضي كما شاء أوراقها
وينهـار إن داهمته الصعاب ومـا ذاقـهـا قبـل أن ذاقـهـا
ويـحـتـار إن مـسـه حـرهـا كـمـا تطبق الأرض إطباقها

(ص 78) جـ 2

ثم يأتي إلي الدرس والعبرة في النهاية ويربط اليومي بالمعاد والمتكرر، ويخلص إلى الإيمان والحكمة بعد أن يفضح الطارئ والزائل من سلوك البشر الذي لا يتفق مع الخلق القويم الذي خصنا به سبحانه فيقول عن المناصب:

فسبحان من بالدجى غافها وسبحان من بالسنا راقها
وأسدى إلى الناس أرزاقهم وأهدى إلى الطير أرزاقها

وأشــرقــت الأرض مـــن نـــوره وأعـطـى الـكـواكـب إشـراقـهـا

(ص 78) ج 2

القصيدة من السهل الممتنع، ولكنها اكتست بلغة شعرية شديدة الجاذبية، لأنها قريبة من نفس المتلقي وقريبة من معاناته وخبرته. ومن منا لا يذكر وقوفه أمام شبابيك الإدارات كماً مهملاً، ومراجعاً لا حول له ولا قوة حتى تنقذه عناية صاحب الكرسي وتحرره من إساره.

وشاعرنا كثيراً ما يأتي شعره على البحور الملحمية كالطويل والبسيط وإن تخفف فالرمل والخفيف، لكنه في المناصب اختار وزن المتقارب بإيقاعه الذي يحاكي الخطو اليومي والإرنان الموسيقي الشديد لقافية بحروف ثلاثة لا بالروي الغرد: «فها - قها - قها» مع ألف الإطلاق، ثم استخدم التكرار ورد العجز على الصدر والتصريع في المطلع وبعض الأبيات والترجيع أو التقفية الداخلية لأداء اليومي وتفعيلاته بمهارة، وهو لا يتعمد ذلك بقدر ما يستولد الذاكرة بالوجدان والوجدان بالذاكرة. وسر نجاحه في هذا العمل الشعري أنه عرف كيف يحول الواقعي واليومي إلي الشعري والوجداني بتقابل المشهدين الجلي الظاهر من سلوك صاحب المنصب والخفي المستتر الذي يقلب الصورة فتصبح قوته ضعفاً وتعاليه انهياراً، فيسقط الشاعر عن السلوك البشري لأصحاب المناصب قناع العزة والهيبة لتظهر من خلفه الحقيقة المرعبة.

وغني عن القول إن حسين عرب الشاعر يستعير عيني المصلح والوزير فينظم القصيدة فيما عاينه وعاناه من تجاربه في الحياة والحكم والإدارة، كما في قصيدته «الوزارة» وقصيدة القائد.

ومع أنه لم يخرج عن إيقاع الصوت الواحد المتسبب في القصيدة الوجدانية إلا أن لون الصوت بالسرد ورسم الشخصية في أحوالها المتقابلة والمتناقضة رابطاً الطارئ بالدائم والعام بالكوني.

وهكذا فإن أشرعة الأشجان في خضم الحياة ورياحها العاتية ظلت عنده منوطة بالإيمان ومرساته في ميناء النفس المطمئنة الآمنة.

أما في قصيدته الطوفان، وهو موضوع قلما يخفى حضوره في القصيدة العربية منذ أمية بن أبي الصلت، وقبله ملحمة قلقامش، كما أن للطوفان حضوراً في أكثر من سورة قرآنية، لكن شاعرنا يلجأ إلي التقرير والمباشر خلافاً لنزعة الأسطورة والرمز المهيمنة في القصيدة الحديثة، وتقنيته المرموزة التي يقصد منها معناها الباطن لا معناها الظاهر كالتورية في بلاغتنا العربية يكمن جمالها في التوتر بين الظاهر والخفي. وما تلمحه العين ويستنبطه الذهن، فيشارك المتلقي في كتابه ما يكتب ويكون شريكه في التكوين والتعبير بمتابعة إضافية.

ليس للطوفان الذي في النص القرآني الكريم أو في الذاكرة الشعرية بحبكته وسرده حضور في طوفان حسين عرب، إلا أن

العنوان والخاتمة، مايزالان مرتبطين به أما متن القصيدة فيتحول من صيغة الرمز والسرد إلي البث الوجداني ومعاناة الشجن من سلوك الناس وانحرافهم عن سنن البارئ، فلذلك هم أحق بالطوفان، من نوح وقومه!!

وقصيدة الطوفان على البحر الخفيف وقافية النون المكسورة المؤسسة بالألف، تتألف من مقدمة يجأر فيها الشاعر بالشكوى من الزمان، يحس بغربة العبقرية ويحس بالغبن ثم يتحول من بثه الوجداني عن الذات إلى سبب شكواه وغربته في زمان يكافئ المبطلين، ويحرم المفضلين، الأقزام فيه في الأوج، والعماليق في باطن الأرض وأحراره الأباة ضحايا وجدانهم الحر تتحكم فيه الطغاة وتسيطر عليه البغاة:

أوجفوا ثم أرجفوا واستطالوا   واستهانوا بحرمة الإنسان

(ص 72) جـ 2

وهكذا يقودنا الشاعر من مشهد الذات ومشهد الآخرين القائم على التوتر والغبن إلى تمني الطوفان لتغتسل الأرض من أرجاسها وتتطهر البشرية، ويفرد الشاعر بعد ذلك مشهداً آخر للغاصبين الذين ينعمون بما لا يستحقون بالاستكبار والجهل:

أنكروا الله بعدما عرفوه   وسيلقون غاية النكران

(ص 73) جـ 2

ويصدح في الخاتمة بنوح والشيطان الذي استجاب القوم إلى دعوته، مما أنزل عليهم غضب الله وسخطه:

فليقولوا وليفعلوا ما أرادوا فسيلقاهم الجحيم القاني
كفر القوم قبلهم قوم نوح واستجابوا لدعوة الشيطان
فإذا طائف من الله يرميهم جزاء في لجة الطوفان

(ص 74) ج 2

فالشاعر حسين عرب ينطلق في القصيدة من الوجدان إلى الأشجان وينتهي بالإيمان واقتباس خاتمة قصة نوح من الذاكرة القرآنية.

وكما يحول الشاعر في قصيدة المناصب الواقعي إلى وجداني كذلك في «الطوفان» يتحول الوجداني إلى رموز الذاكرة الدينية والتاريخية، بينما في قصيدة «لحن الظلام» ينسرب من الفلسفي إلى الوجداني، ويقف موقف العراف حينما يستشهد بالإنسان والحضارة والتاريخ.

لقد تنوعت الأنماط التي توسلها حسين عرب للتعبير عن معاناته الشعرية فكتب القصيدة والموشح أو نسقه والسباعية والرباعية والمزدوجات وهي أنماط موروثة، ورغم توسله بهذه الأنماط إلا أن النمط لم يكن من همومه، إنه يشدد إذ يشدد على الشعر كفكر وفن ويعنى بأن يكون للشعر رسالة أو قضية اختزلها بالمصطلح الذي تناولناه في موضع آخر من هذه الدراسة، وأوضحه

بالوطن والشجن واللحن واللون والإيمان، أما الفن فيتجلى في تصويره البياني وتعبيره وصدقه وانفعاله فيما يقول، فمخيلته الشعرية بلاغية في الجوهر، وفكره متصل بنهر التراث على حد تعبيره، وحين يرد على الأفكار والعقائد وبعض العلوم والمعارف قبالة الإيمان والعقيدة فمصدره الأساسي هو المخزون القرآني في ذاكرته، وحصيلة ما تناهى إلى معرفته من الموروث، ولا يخفى انتماءه وولاءه للإسلام والعروبة منفعل الوجدان متوهج الإيمان. ويتجاذب قصائده الوطنية والقومية التزام الرسالة والقضية وتصويرها بشكل بياتي مؤثر وجمالية أداءه لا تخرج عن إتقان مفردات البلاغة العربية.

لا يجاري النفس في أهوائها حتى في مواقف الجمال والحب فأخلاقه وقيمه تقف له بالمرصاد:

قلت إن الجمال يعصف بالنفس ويذكي شجونها وهواها

والغرام العفيف يحمد جانبه وتلقى به النفوس مناها

(ص 165) جـ 2

فالدنيا سراب، كذلك الحب إذ تخدع به الأنفس ولا يتأخران عن إدانتهما بالجهل والعبث:

يالجهل النفوس تحسب في الآل شراباً فترتمي للنحس

إنما لذ في الهوى عبث النفس على فطنة الفؤاد المحس

وحسين عرب ضمناً ينحاز إلى فطنة الفؤاد التي لا يجب أن

يخرج عنها، وحين تضيق النفس بأسئلة الوجود تنهال عليه سريعة فلا يجد جواباً عليها بغير شقاء الإنسان، وقصيدة العام الجديد نموذج واضح عنها:

ما الدجى؟ ما النور؟ ما سر الدنا ما امتداد العمر؟ ما الموت السحيق
ما النهى؟ ما الفكر؟ ما هذي المنى شقوة أمست به النفس تضيق

لكنه في موضع سابق من القصيدة يقول للعام الجديد:

لست تدري مثلنا، كيف المآب من حياة يتغشاها الضباب
ضل فيها العقل منهاج الصواب واستوى الماء لديها والسراب

(ص 14) جـ 2

وينعطف في الخاتمة، خاتمة القصيدة من الأسئلة المؤرقة للوجود عن الحياة والموت والدجى والنور والفكر والنهى بعد أن يسمها بالشقاء إلى ظمأ الأرض والناس اللذين يشغلان فكره ويجعل منهما همه المحوري:

إن هذي الأرض ظمأى كالورى فمتى بالله يرويها السلام

(ص 15) جـ 2

ويبقى قلق الوجود عنده شاحباً إذا ما قيس باللهب الذي يشب في أغلب قصائده عن الناس وأخلاقهم وأحوالهم وانحرافهم عن الطريق القويم، لكن شاعرنا حسين عرب تراوح بين الإيمان والناس يستعير من هذا وقوداً لأولئك، ويذخر قصائده بجذوة

المعاناة والعقيدة، فلا يهجر الإنسان، ولا يبتعد عن الله. لذلك كان شعره مرآة صادقة لما عاين وعانى في حياة أغناها الصدق، كما أغناها الشعر، وإن لم يخرج عما تصغى في الذاكرة من نهر التراث.

* * *

قراءة في هيمنة الخطاب السردي(*)

حسن النعمي

* مسامرة ألقيت في منتدى النادي الأدبي الثقافي بجدة

1. يذهب هذا البحث إلى أن للسرد سلطة فوق الشعر، وهي سلطة تتمثل في حضورها على أكثر من مستوى، بدءاً من حكاية أو نادرة تتقدم قصيدة أو مقطوعة شعرية بوصفها توطئة يحتاج إليها النص الشعري، أو يحتاج إليها متلقي الشعر كإضاءة لمرجعية تاريخية أو اجتماعية معينة، وانتهاء بأسطرة سير الشعراء التي ترسم ملامح النصوص الشعرية وتحدد أبعاد التفاعل معها. فالشعر في الذاكرة العربية لا ينفصل عن سياق الشاعر الاجتماعي والتاريخي مهما بدا ذلك متنافراً مع بضع اتجاهات الدرس النقدي الحديث الذي يُلح على إلغاء المؤلف أو تحييده. وإذ يبدو ذلك مقبولاً في سياقات أخرى، فإنه في هذا السياق، سياق علاقة الشعر بالسرد، نجد أنه لا مناص من إعادة النظر في هذه العلاقة من أجل كشف تأثير السرد في بروز صورة الشعر في ثقافتنا العربية. إذ أن ضرورات التلقي التي تحدث عنها مصنفو كتب الأدب في مقدمات كتبهم[1] تبحث عن السرد لتقديم الشعر وإنزاله إلى منطقة تتعدد فيها السياقات ويصبح تعبيره متماساً مع احتياجات نفسية أو اجتماعية أو سياسية أو دينية. كما أن مقتضى الحال السردي دفع مصنفي كتب الأدب إلى الإغراق في الربط بين الشعر والسرد

في خطابهم الفكري حتى غدت كتبهم نصوصاً ذات هوية شعرية سردية، بل إن الشعر في هذه المصادر لا يكاد ينهض بنفسه دون أن يكون مدعوماً بحكاية أو نادرة أو طرفة تقدمه للمتلقي.

1/1 تأتي مقولة «الشعر ديوان العرب»[2] كتأكيد للمركزية الثقافية التي يشغلها الشعر العربي في وجدان المتلقي. فالشعر، عبر أجيال متلاحقة، بدءاً من العصر الجاهلي إلى عصرنا الحاضر يُعد مكوناً رئيساً من مكونات الثقافة العربية. فقد حفظه العرب واعتدوا به بوصفه رمزاً لهويتهم اللغوية وإبداعهم الأدبي. غير أن النظر بتمعن إلى تاريخ الشعر العربي والعوامل التي صاحبت جمعه وتدوينه، ثم فيما بعد وضعه ضمن الخطاب الأدبي النثري يستدعي تساؤلاً كبيراً عن دور السرد في تأكيد حضور الشعر العربي في الذاكرة العربية. فعلى مدى قرون عدة ارتبط الشعر العربي بالسرد، بل إنه احتاج للسرد حتى يؤكد حضوره وسلطته. هل يصح، إذن، أن نتساءل ماذا إذا كان هناك شعر عربي خال من ظلال السرد، سواء قلت هذه الظلال أم كثرت؟ وهل تعلقنا بالشعر يأتي خالصاً، أم أنه ناتج عن حكاية مستترة أو معلنة وراء سياج القصيدة؟ وهل يصح أن نقول إن مقولة الشعر ديوان العرب مقولة يمكن مراجعتها؟!

2/1 في البدء يجدر بنا أن نحدد المقصود بالسرد في الإطار الذي نسعى إلى توظيفه هنا. السرد هذا فضاء من الأشكال السردية من خبر وقصة وطرفة وحكاية ونادرة وملحة وسيرة وغيرها من

أنواع السرد. فالسرد، كما يقول بارت: «يوجد.. في كل الأزمنة وكل الأمكنة، وفي كل المجتمعات، يبدأ السرد مع التاريخ، أو حتى الإنسانية. فليس هناك شعب دون سرد، فلكل الطبقات، ولكل المجتمعات الإنسانية سرادتها»[3]. إن السرد بهذا المفهوم «فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية»[4]. فالتاريخ وجغرافيا الرحلات وتراجم الأشخاص وغيرها يمكن أن تندرج تحت فضاء السرد. وهو فضاء سردي يمتزج فيه المتخيل بالواقعي، والديني بالدنيوي، والسياسي بالاجتماعي، والأهم من ذلك الشعري بالنثري. ففي المستوى الأول نجد الحكاية والنادرة والطرفة والخبر والمثل والسيرة، ذاتية أو غيرية وقد استوعبت عوالم من الرؤى المتخيلة التي تشتبك مع مادة الواقع. أما على مستوى التقاء الشعر بالنثر أو «الشعر السردي»[5]، فإن الفضاء السردي يظهر أكثر ثراء وسيطرة على كل أجناس الكلام. لقد اتحدت أشكال السرد في خطابها النثري مع الشعر، بل إنها صهرت الشعر داخل فضاءات من الفنتازيا حولته من مجرد قيمة صوتية إيقاعية إلى مجال ذي سياقات متعددة منها الاجتماعي والتاريخي والفلكلوري أو الثقافي بالمعنى العام.

3/1 إن تراثنا الأدبي عموماً كشف طرائق المتخيل على حساب الواقعي في مسعى إلى فتح آفاق أخرى قادرة على تجسيد قلق الإنسان العربي داخل كيانه التاريخي. وهذا بطبيعة الحال يفسر

تعدد الأشكال السردية في مقابل الشعر الذي ظل أحادي الرؤية، ذاتي النزعة في معظمه. فليس غريباً أن نجد التعبير عن الآخر هو محور اهتمامات السرد القديم، على العكس من الشعر الذي ظلت الذات هي محوره ومدى وعيه. وإذا كان هناك استثناءات في الأفق التعبيري ا لشعري فليست إلا ما خرج عن قاعدة عريضة من تكريس الذات وتضخيمها. فالشاعر عندما يمدح الآخر يستحضر ذاته على نحو خفي أو معلن مثلما كان يفعل المتنبي. والهجاء، من ناحية أخرى، نقض لذات الآخر وإعلاء، في المقابل، للذات المفردة. أما السرد فإنه ظل التعبير الجمعي عن الذات العربية في كل تجلياتها، وخصوصاً بحثها عن كسر القيود التي تحد من انطلاقتها. فالاتجاه نحو المتخيل المنطوي على سخرية أو موعظة أو تسلية، هو في نهاية المطاف إدانة للأوضاع السياسية المضطربة التي سادت في مسرح التاريخ العربي الوسيط. أما الشعر فإنه يظل في معظمه مناصراً للسلطة السياسية حتى في مواجهتها للداخل العربي. فهل لنا، الآن، أن نلمح إلى نخبوية الشعر وشعبية السرد ؟! إن الشعر، وخاصة في عصور الدولة العربية، الأموية والعباسية وما تلاها من عصور[6]، تحول إلى خطاب سياسي حتى في أشكاله التي تبدو بعيدة عن التوظيف السياسي كالشعر العذري. فتمجيد الذات السياسية أو تعزيز مكانتها من خلال إشغال الآخر هو ما تسعى السياسة إلى استثماره وتعزيز فرص نموه وازدهاره، بينما السرد ظل فن العامة ومتنفسها. ويمكن أن نتفهم على نحو أكبر الربط الدائم في كتب

الأدب بين أشكال السرد والشعر ومحاولة توصيل الشعر إلى جمهور القراء عبر قنوات السرد من أجل إنزاله من نخبويته حتى يصبح الشعر الذي تريده العامة. فالشعر الذي اتسم بالفكاهة على سبيل المثال، كشعر أبي دلامة وغيره من الشعراء كان يعبر عن روح الشعب الساخرة أكثر من التعبير عن طموح النخبة الذي يمثله شعراء البلاط الرسمي علي اختلاف مستوياتهم.

4/1 يجب أن نتساءل: هل هناك شعر يمكن أن يتعامل معه القارئ دون إحاطة بظروف نشأته وظروف قائله وطبيعة عصره؟ رغم أن النظر لحياة الشاعر في الدرس النقدي الحديث يعتبر غير مجد، بل إنه انصراف عن القراءة الفاعلة للنص ذاته، فإن الزاوية التي ننظر من خلالها في هذا البحث، وهي علاقة الشعر بالسرد، تبرر إعادة التأمل في الظواهر التي أخذناها بوصفها مسلمات عامة. فشخصية المتنبي، مثلاً، وهي، بقدر ما هي فذة، شخصية مختلفة في تكوينها النفسي والاجتماعي، تعتبر مثالاً مهماً في علاقة الشعر بالسرد. فبالنظر لحياة المتنبي نكون أمام نصين يؤديان في النهاية إلى نص واحد. فهناك النص التاريخي لحياة المتنبي كما تثبته كتب التراجم، وهناك نص كتبه المتنبي شعرياً من خلال تعبيره عن طموحه وانكساراته وألمه من الزمن الذي لم يصفُ له في حين أعطى الآخرين ما لا يستحقون حسب تعبير الشاعر. عاش المتنبي صراع الحياة وصراع التجربة الشعرية في دراما قل أن تجتمع في تجربة أخرى. فمدائح المتنبي ليست في النهاية إلا تعبيراً عن ذاته القلقة التي يتجاوز طموحها واقعها.

فشخصية المتنبي بقدر ما هي واقعية تاريخية، فإن حضورها بهذا الزخم الفذ جعلها شخصية أقرب للشخصيات الروائية التي يتجسد فيها عدم اليقين والبحث عن الخلاص من قلقه وهزائمه. هل نحن أمام شخصية سردية صاغها الكبرياء والطموح والإحباط والزمن الرديء؟ يجب أن نفرق بين الشخص كفرد والشخصية كرمز دلالي تتجسد فيه العديد من الأبعاد المتناقضة. ولسنا هنا بصدد النظر للمتنبي كشخصية روائية تقليدية تظهر مقوماتها كسلطة مطلقة على ما عداها من عناصر السرد، أو حديثة تتقزم إلى حد التجريد والرمز لها برقم أو حرف كما فعل كافكا في روايته **المحاكمة والقصر** على التوالي[7]. إن المتنبي كشخصية سردية لها مكونات خاصة جعلتها ذات حضور متميز سواء في حضورها الاجتماعي المادي، أو في حضورها الرمزي في تاريخ الشعر العربي. فالمتنبي في أذهاننا ليس مجرد شاعر، بل إنه خليط من الذات المتضخمة والكبرياء الجريح والطموح المنكسر. وسيرة تبدأ بادعاء النبوة وتنتهي بالقتل، تسعى نحو طموح متجاوز لواقعها، فتسقط قبل أن تعرف مصيرها المحتوم، لابد أنها تكوين خاص يلائم أجواء السرد بمفهومه العام. إن المتنبي عالم من المتناقضات، فبقدر كبريائه فإنه يصل إلى درجة مؤلمة من إذلال النفس:

أبا المسك هل في الكأس فضل أناله فإني أغني منذ حين وتشربُ
وهبت على مقدار كفي زماننا ونفسي على مقدار كفيك تطلبُ
إذا لم تنط بي ضيعة أو ولاية فجودك يكسوني وشغلك يسلبُ

لقد فشل المتنبي في الوصل إلى الإمارة التي تاقت نفسه إليها: حتى في الفصل الأخير من حياته يأتي موته على نحو من التطهر عندما يقرر أن يصمد مستجيباً لشعره الذي وضعه في دراما صراع نفسي كبير. نحن أمام نص سردي سيري مفتوح على كل الاحتمالات، ولا يمكن أن نقرأ شعر المتنبي، إلا ونتذكر طموح الشاعر في الارتقاء والصعود، فانكساره وسقوطه، ثم موته الذي تحول إلى دراما من نوع خاص رُبط بينه وبين خطاب الفخر في شعره كموقف بطولي حيث يقول(8):

فالخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلمُ

وهكذا اختلطت السيرة بالشعر، وتحولت إلى نص آخر مواز لشعره، لم يعد ممكناً أن نقرأ شعره بعيداً عن النص السردي في حياته.

2. لقد وصل إلينا التراث الشعري مؤطراً بالسرد بكل أشكاله، سواء ما كان منه سرداً مباشراً كالحكايات والنوادر والطرائف التي تشكل جزءاً مهماً من تراثنا الأدبي، أو الأخبار التي تتعلق بالشعراء وحضورهم التاريخي أو المتخيل كما هو الحال في سير العشاق العرب وسيرة مجنون ليلى على وجه الخصوص التي يختلط فيها الواقعي بالمتخيل، أو الإطار السردي الذي يُسيِّج بعض الظواهر الأدبية، مثل ظاهرة المعلقات أو المدائح النبوية أو ظاهرة صعاليك الجاهلية. إن الاحتفالية الضخمة التي لقيها تراثنا الشعري عبر القرون الأولى كانت احتفالية لعب السرد دوراً

رئيساً في تكوين أبرز ملامح التعلق والوله بهذا التراث. إن جمع هذا التراث الشعري اقتضى جمع سياقاته الاجتماعية والتاريخية وحتى الفلكلورية. وأصبح من الصعب تصور قصيدة دون أن نعرف قائلها ليس بالاسم فقط، بل بالانتماء الاجتماعي والتاريخي مع هالة من الغرائبية. وإذا لم يُعرف القائل ابتدع اسمه وقصته ووظفت توظيفاً يروق السياق الثقافي العام الذي دائماً يبحث عن تفسير الظاهرة والإطناب في تخييلها. وإذا كان الرواة قد دأبوا، وهم متباينون في مصداقيتهم، على إضفاء حالة من القيمة الخيالية فيما يروونه من أشعار، فإنهم سعوا في الوقت ذاته إلى تقييد معظم ما يروونه من قصائد أو مقطوعات شعرية بحكاية أو نادرة أو طرفة. إن هذا التأطير السردي أصبح نزعة سائدة في كتب الأدب التي عنيت بهذا الشعر. وبهذا الزخم والخصوصية في تقديم تراثنا الشعري تحول تعلقنا بالتراث الشعري إلى تقديس لا يجوز معه تجاوز أبنيته وصيغه. على أنه يجب أن نفصل بين مسألتين مهمتين في هذه المرحلة من بحثنا. المسألة الأولى نؤكد فيها جمال تراثنا الشعري من حيث صوره وطبيعة الموضوعات التي عالجها وإيقاعه الآسر. أما المسألة الثانية فهي تكمن في أن هذا التراث قُدِم إلينا عبر طقس سردي لا سبيل إلى تجاهله. فلا سبيل إلي التقليل من تراث سردي ضخم حفلت به كتب الأدب على اختلاف مناهجها واهتماماتها، بل يجب أن نُقيم مدى تأثيره في تعلقنا بالتراث الشعري الذي يعتبر ديوان العرب! فهل أقصى ما يعجبنا في الشعر هو

الإيقاع؟ أم أن هناك شيئاً غفل عنه الدارسون في خضم الشغف بتسجيل الظاهرة الصوتية للشعر العربي دون أن يقرأوه ضمن سياقات أخرى تفسر الظاهرة وتعيد ترتيب الأولويات المهمة فيما يتعلق بتراثنا السردي والشعري على حد سواء؟ إذن ليست الغاية هنا الإنكار أو الإقلال من جودة التراث الشعري من حيث هو شعر، لكننا نجد أن الشعر احتاج إلى السرد بوصفه مقوماً مهماً يسهم في تعزيز سلطته الثقافية في الوجدان العام.

1/2 يمكن بدءاً أن نرصد مظاهر علاقة الشعر بالسرد في أكثر من مستوى فالمستوى الأول هو ما نجده في كتب التراث الأدبي من حكايات ونوادر وطرائف تتمحور كلها حول السياقات العامة للتجربة الشعرية لشاعر أو ظاهرة أدبية معينة أو حتى تجربة قصيدة أو مقطوعة معينة. أما المستوى الثاني فيتمثل في المرويات التي نرى أنها سيطرت علي الشعر وقدمت نفسها على نحو مستقل رغم ما يتخللها من مادة شعرية، وهذا المستوى نجده في كتب عديدة مثل كتاب **الأذكياء أو أخبار الحمقى والمغفلين**، أو حتى في عمل عظيم مثل **رسالة الغفران**. أما المستوى الثالث فيظهر في السياق العام لتجربة شعرية معينة كالمعلقات أو الشعراء الصعاليك أو الشعراء العذريين أو المدائح النبوية.

2/2 إن النظر لمصادر التراث الأدبي الأساسية **كالبيان والتبيين والكامل والأغاني وآمالي القالي والشعر والشعراء وعيون الأخبار** وغيرها من المصادر نجدها قد حفلت بالكثير من أخبار

الشعراء وأنسابهم. وهي مصادر تحفل بمادة شعرية ضخمة ومتنوعة، لكن هذه المادة الشعرية تأتي عبر سياق سردي تتعدد رواياته وتتباين وجهات النظر فيه. إضافة إلى ذلك، تكثر في هذه المصادر المرويات الشعرية التي يتصدرها دائماً تقديم سردي على شكل حكاية أو نادرة أو طرفة. فتنقسم على أقل تقدير مركزية الاهتمام بين الشعر المروي من قصائد ومقطوعات وبين النوادر والطرائف والحكايات التي تؤطر المادة الشعرية. وبالتالي، فإن تناولنا للمادة الشعرية لا يتم بمعزل عن السياق الذي وضعت فيه، بل إن هذا السياق هو ما يعطيها هويتها ويصبغها بطابع العصر الذي تنتمي إليه. والاهتمام بذكر النوادر والطرائف والحكايات ليس أمراً عبثياً، بل إنه يأتي ضمن وعي معرفي يمارسه من يتصدى للتأليف والتدوين. فهذا هو الجاحظ، في **البيان والتبيين**، يزعم أن ذكره للنوادر والحكايات والطرائف يأتي عن رغبة في دفع السأم عن القارئ[9]. وإذا سلمنا بهذه الرغبة، فإنها تحيلنا إلى موقف المؤلف من جمهور القراء في عصره الذين يحتاجون إلى مادة ممتعة إلى جانب المادة الشعرية أو العلمية التي يقدمها في كتابه. ويتخذ ابن قتيبة الموقف ذاته في كتابه **عيون الأخبار** حيث يقول في المقدمة:

> ولم أخله مع ذلك من نادرة طريفة وفطنة لطيفة وكلمة مُعجبة وأخرى مضحكة لئلا يخرج عن الكتاب مذهبٌ سلكه السالكون وعَرُوضٌ أخذ منه القائلون، ولأروّح بذلك عن القارئ من كدِّ الجدّ وإتعاب الحق فإن الأذن

مجّاجة والنفس حمْضَة، والمزح إذا كان حقاً أو مقارباً ولأحايينه وأوقاته وأسباب أوجَبْته مشاكلاً ليس من القبيح ولا من المنكر ولا من الكبائر ولا من الصغائر إن شاء الله[10].

إذن نحن أمام ظاهرة سردية روج لها مؤلفو كتب الأدب كمبرر لرواية هذا اللون من الأدب والتوسع فيه. فالقارئ جزء من استراتيجية المؤلف، والقارئ هو مثقف ذلك العصر الذي يقبل على هذه المادة لطرافتها ومتعتها، بل لما فيها من شحنات خيالية أو متخيلة غير معلنة. فالمؤلفون دائماً يحرصون على ذكر الإسناد ولو كان ضعيفاً أو منقطعاً بغية شد انتباه القارئ. وفي معرض حديثه عن القصص وانتحال الشعر يؤكد طه حسين على اهتمام الرواة بنفث شحنات الخيال في قصصهم الذي يقترب من «نفس الشعب ويمثل له أهواءه وشهواته ومثله العليا»[11]. فالسرد المتمثل في الحكايات والنوادر والطرائف جزء من هذه اللعبة التي تتوسل للقارئ في هذا المقام. ويراعي الأصفهاني في مقدمة الأغاني حالة القارئ النفسية مستعيناً بالقصة حيث يقول:

وأتبع ذلك بأغاني الخلفاء وأولادهم، ثم بسائر الغناء الذي عرف له قصة تُستفاد وحديثاً يستحسن؛ إذ ليس لكل الأغاني خبرٌ [نعرفه]، ولا في كل ما له خبر فائدةٌ، ولا لكل ما فيه بعض الفائدة رونق يَرُوقُ الناظر ويلهي السامع[12].

فالأصفهاني يحدد نمط السرد الذي يقدمه للمتلقي. فالقصة ذات الفائدة والحديث الجميل هما مدى الوعي السردي عند الأصفهاني. كما أن القيمة الأخلاقية هي ما يحكم اختياراته السردية من أجل أن يقدمها في سياق الأغاني/ الشعر الذي يبحث عن إبراز حضوره. الكتاب عن الغناء صوتاً وشعراً فلماذا يحضر السرد ؟ هل من ضرورة علمية؟ رغم أن الأصفهاني من العلماء المدققين فيما يروون[13]، ورغم أنه صاحب منهج واضح في تصنيف كتابه القائم على الأغاني، فإن الكاتب احتاج لكسر رتابة المادة التي يقدمها. لقد كان السرد هو الاستراتيجية الأساسية التي لجأ إليها.

3/2 إن الشعر الذي جُمع ودُون منذ أواخر القرن الأول الهجري جاء عبر نمط من المرويات التي كثر حولها الجدل. فتساءل العديد من الباحثين حول مصداقيتها ومصداقية من روى هذا الشعر أو ذاك. وعلى العكس من موقف طه حسين الذي يرى أن الشعر الجاهلي لا يعكس عصره ولا يمثل طبيعة الحياة الاجتماعية للعصر الجاهلي عموماً[14]. وعلى العكس أيضاً ممن ذهب إلى أن هناك أشياء منحولة نسبت للشعر الجاهلي والإسلامي دون أن تكون صحيحة. على العكس من كل هذه الآراء، فإن هذا البحث ينطلق من زاوية أخرى ليس من ضمنها موثوقية المروي الشعري ومدى صلته بالعصر أو الشاعر. إن المهم هنا هو وضع ما حدث، وقد حدث وبغزارة لافتة للانتباه، ضمن تصور سردي ربما يفسر المظاهر السردية التي صاحبت جمع التراث الشعري. فمن أهم

المظاهر السردية التي صاحبت جمع وتدوين الشعر هي الإيغال في المتخيل على حساب الواقعي، أو إعطاء المتخيل هامشاً ليس بالقليل مع المروي الحقيقي، أو المزج بين الواقعي والمتخيل. وهذا ربما يعود إلى رغبة في رسم صورة خارقة للعادة عن عصر الأدب الأول، العصر الجاهلي. ولذلك توسعت كتب الأدب في رواية النوادر والحكايات والطرائف التي يختلط فيها المتخيل بالواقعي، وربما يطغى المتخيل فتسند المقولات لمجهولين، وتوضع الأشعار على ألسنة شعراء غير موجودين في الواقع. ويروي القالي في أماليه هذا النص:

حدثنا أبو بكر الأنباري قال حدثني أبو الحسن بن البراء قال: قال أبو الحسن الأسدي: مات رجل كان يَعُول اثني عشر إنساناً، فلما حُمِل على النعش صرّ على أعناق الرجال؛ فقال رجل في الجنازة:

وليس صريرُ النعش ما تسمعونه ولكنه أعناق قوم تَقصَّفُ
وليس فتيقُ المسك ما تجدونه ولكنه ذاك الثناء المُخَلفُ(15)

واضح أن هذه الحكاية متخيلة من أجل تقديم هذين البيتين الذين لا ينهضان بنفسهما دون حكاية تقدمهما. فالشعر المروي مع حكاية أو نادرة يسهل تلقيه ويتحول من التجريد المطلق الذي لا يرتبط بسياق معين إلى شعر نابع من تجربة محكية. إن هذا النص واحد من تراكم سردي ضخم، بل نصوص صاغها الرواة واحتفى بها وقدمها مصنفو كتب الأدب. لكن المهم أنها نصوص

حية، أعطت الأدب حيوية خارقة، وأحالته من نطاق ضيق إلى أدب إنساني له حضوره في سياق آداب العالم. ومن يتصفح كتاب **الأمالي** للقالي يجب نسقاً واحداً يحكم الكتاب من أوله إلى آخره يتمثل في صيغتي (حدثنا أو حدثني)، وهما صيغتان سرديتان. فما يحمل مادة الكتاب هو فعل الرواية والحكي الذي يتخلله بطبيعة الحال شعر محكي داخل قالب من أنواع السرد، كما يتخلله مادة علمية تفسر غريب اللغة مما يرد في الأخبار أو الأشعار المروية أو تفسير بعض آي القرآن الكريم وغير ذلك.

4/2 لفتت المادة القصصية التي يدخل في نسيجها الشعر انتباه طه حسين الذي يجادل في أن القصاص انتحلوا كثيراً من الشعر ليُحَسنوا به قصصهم(16). وطه حسين، في موقفه هذا، ينطلق أساساً من موقف خاص ليس تجاه التراث عامة، بل ضد ما يزعم أنه تراث غير صحيح. وهذا البحث لا ينفي صحة ما ذهب إليه طه حسين من ابتداع أشعار لتضمينها قصصاً معينة. لكن الغاية في النهاية واحدة، شعر مؤطر، بالسرد. ولا يمكننا بأي حال من الأحوال تجاهل هذا المد الضخم من التراكم السردي. كما لا يجب أن نفصل بين الشعري والسردي في هذا التراث، إذ أنه تراكم معرفي يفسر العديد من الظواهر الأخلاقية والاجتماعية والسياسية. فالقول بابتداع الشعر من أجل القصص يمكن أن يقال عكسه تماماً. فمن أجل الترويج للشعر وتفسير ظاهرته وجب وضعه داخل سياق سردي. إن ما نسعى إليه هنا هو استقراء

ظاهرة منتشرة في مصادر الأدب لا سبيل إلى تجاهل تأثيرها على الذائقة العامة للقراء.

3. تعتبر سيرة مجنون ليلى نصاً سردياً في غاية التعقيد والتشابك. فهو النص الذي لا يسلم إلى يقين مطلق، بل إنه يزداد غموضاً كلما توسعت مصادر البحث في ماهيته. ولعله المثال الأبرز على انصهار الشعر بالسرد، بل تحول الشعر إلى مادة ناتجة عن المواقف والحوادث السردية المتخيلة في سيرة المجنون. يتعدد نص المجنون بتعدد المصادر الأدبية[17] التي تذكر قصته. كما يتعدد نص المجنون بتعدد الروايات التي تؤكد سواء سرديته وحضوره المتخيل[18] أو واقعية سيرته[19]. وكما أن شعر المجنون مختلف في نسبته، فإن السيرة السردية للمجنون تتباين أيضاً حولها وجهات النظر حتى تغدو شخصية المجنون مجرد متخيل لا وجود له. وكلما وصل البحث إلى شك حول وجوده، كلما زادت نسبة سرديته وتحول شعره إلى فضاء من المونولوج الداخلي لوجدان بطل رومانسي يفقد صلته بالعالم بانكفائه خلف ستار الجنون. إنه بطل يفقد صلته بالعالم ولا يعود إليه إلا إذا ذكرت ليلى، «فإذا ذكرت له ليلى أنشأ يحدث عنها عاقلاً ولا يخطئ حرفاً»[20]. إذن فالعقل يحضر بحضور ليلى، ويتحول إلى النقيض عندما تغيب ليلى. فهل لنا أن نقول إن المرأة هي الوعي الذي توحي به النصوص المروية عن قيس في هذا السياق؟ فإذا كان العالم حالة من التعقيد والغموض والتشابك في محيط تحكمه التقاليد والمصالح، فإن غياب الفرد وتهميشه الفعلي في

حضور الجماعة الطاغية على أنها تعبير عن بحث البطل عن الخلاص باتحاده مع المرأة الحبيبة حتى ولو بمجرد تذكرها واستحضارها:

> يقول أبو عبيدة: فتزايد الأمر به حتى فقد عقله، وكان لا يقر في موضع ولا يأنس برجل، ولا يعلوه ثوب إلا مزقه وصار لا يفهم شيئاً مما يكلم به إلا أن تذكر له ليلى، فإذا ذكرت أتى بالبداءة ورجع عقله[21].

يطرح النص ثنائية العقل والجنون، أو ما يمكن أن نصطلح عليه باليقين ونقيضه. فالعقل في سياق سيرة المجنون يستدعي المحظور والمحرم والعيب الاجتماعي والقبلي، بل إنه يتمثل في السلطة الأبوية التي فرضت على قيس وليلى حكماً بالنفي عن بعضهما البعض. أما الجنون، في حالة قيس، فإنه يمثل الطفولة في عفويتها وعدم مراعاتها للعيب الاجتماعي وتعلقها بالأشياء دون النظر للسياقات التي تحكمها. قيس في حبه كان طفلاً مستلباً عن الانتماء. لقد رأى في ليلى انتماء ووجوداً له معنى لا يشعر به في غيابها. فليلى ليست إلا رمزاً للخلاص من التشرد والضياع وهروباً من سلطة العقل التي تمزق ضميره ووجدانه. وإذا كان العقل يقيناً فإن الجنون من غير شك يمثل النقيض تماماً. فالقول بجنون قيس بن الملوح كجنون مادي يغيب معه العقل، ويصبح إلغاء للعبد الإنساني الذي تنتفي معه القدرة على الإبداع أو الفعل الإنساني الإيجابي. أما النظر إلى الجنون على أنه حالة من عدم اليقين الذي يستتبع تشتتاً في الرؤية،

وتوتراً في السلوك، ونفوراً من العالم الصارم في قوانينه وعلاقاته المتشابكة، فإنه يوفر تصوراً منطقياً لحالة المجنون. إن الجنون بالمعنى المادي يتنافى مع شموخ الإبداع الشعري المروي عن المجنون. فالشعر عمل إبداعي عقلي قوامه الصنعة القائمة على الوعي بشرائط الإبداع. فإذا انتفى شرط العقل انتفى شرط الإبداع. أما إذا انسقنا مع الرأي القائل بجنون قيس جنوناً مغيباً للعقل فإن ذلك يصبح حجة تؤكد عدم تاريخية قيس تماماً رغم وجود روايات تؤكد حضوره التاريخي والشعري. إن المجنون نصٌ أحكم الرواة سرديته سواء في مظهره السيري أو الشعري. لقد تضافرت السيرة مع الشعر في خلق أسطورة المجنون نصاً وظاهرة تحولت فيما بعد إلى قيمة ثقافية لم يسلم من تأثيرها أي نص من نصوص العشق اللاحقة.

1/3 يورد أبو الفرج الأصفهاني ضمن أخبار مجنون بني عامر ونسبه في الجزء الثاني من كتاب **الأغاني** النص التالي:

> وأنا أذكر مما وقع إليَّ من أخباره جُملاً مستحسنة، متبرئاً من العهدة فيها، فإنَّ أكثر أشعاره المذكورة في أخباره ينسبها بعض الرواة إلى غيره وينسبها من حُكيتْ عنه إليه، وإذا قدِّمتُ هذه الشريطة برئت من عيب طاعن ومتتبِّع للعيوب.
>
> أخبرني بخبره في شغفِه بليلى جماعة من الرواة، ونسختُ ما لم أسمعه من الروايات وجمعتُ ذلك في

سِياقة خبره ما اتسق ولم يختلف، فإذا اختلف نسبتُ كل رِواية إلى راويها[23].

يمارس الأصفهاني سلطته على نص المجنون الذي يتشكل عبر سلسلة من الروايات التي تؤيد حضوره التاريخي مثل رواية بن مُسَاحِق عن أبيه عن جده قال: «سعيت على بني عامر فرأيتُ المجنون وَأتيتُ به وأنشدني»[24]. كما أن هناك روايات تنفي وجوده التاريخي مثل رواية الأصمعي: «أخبرني هاشم بن محمل قال حدثنا الرِّياشيّ قال سمعت الأصمعي يقول: رجلان ما عُرفا في الدنيا قط إلا بالاسم: مجنون بني عامر، وابن القِرِّيَّة، وإنما وضعهما الرواة»[25]. وبين هذه وتلك يولد نص المجنون نصاً أسطورياً يجسد معاناة الرجل في البحث عن المرأة الحلم. يكشف أبو الفرج الأصفهاني في هذا النص أنه ليس مجرد ناقل للروايات، بل إنه صاحب حضور قوي يبدأ بسرد الجميل والمستحسن من أخبار المجنون، بصرف النظر عن صحتها. فهو انتقائي في عرضه للروايات، لكنه لا يتورع عن ذكر ما اختلف حوله الرواة حول شخصية قيس. غير أنه يضع مسافة بعيدة بينه وبين هذه الروايات، متبرئاً من تناقضها. وهو في كل ذلك يريد أن يؤكد علميته في تناول سيرة المجنون[26].

2/3 لا يقدم الأصفهاني سيرة غيرية وفق تطور زمني أفقي، بل إنه يعمد إلى كسر خط الزمن، مقدماً هذا السياق السردي خارج حدود الزمن. فليس هناك حكاية تقليدية تبدأ من أقصى نقطة في حياة البطل عندما كان طفلاً، ثم في صباه، حتى نصل إلى

وفاته. إن الحكي يتسم بالمغامرة في استكشاف حكاية المجنون. فالكاتب يبني سيرة المجنون على توتر حاد، مبتدئاً بروايات تنفي وجوده حتى يشيع في ذهن المتلقي النمط الذي هو بصدد اكتشافه. إن ذلك يذكرنا، مع الفارق، بالتقنيات السردية في بعض الروايات التي تعمد إلى البدء من نقطة التوتر، كخروج سعيد مهران من السجن في رواية نجيب محفوظ **اللص والكلاب**، أو جريمة قتل في رواية القعيد أخبار **عزبة المنيسي**. وهو في عرضه لسيرة المجنون يقدمها عبر شذرات ومقاطع مكررة من المرويات التي يتسع معها نطاق السرد. فمثلاً يورد الأصفهاني سبع روايات[27] لاسم المجنون، مرجحاً الرواية الأشهر، قيس بن الملوح. أما في تقديمه للشعر في سياق حديثه عن سيرة مجنون ليلى فإنه يقدمه كصوت أو غناء، لكنه جزء من حكاية أو موقف في حياة المجنون. ففي حديثه عن تعشقه بليلى يورد هذه الرواية:

قال أبو عمرو الشيباني وأبو عبيدة: كان المجنون يهوى ليلى بنت مهدي بن سعد بن مهدي بن ربيعة بن الحَريش بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة، وتكنى أم مالك، وهما حينئذٍ صبيان، فعلق كلُ واحد منهما صاحبه وهما يرعيان مواشيَ أهلهما، فلم يزالا كذلك حتى كبرا فحُجِبت عنه، قال: ويدل على ذلك قوله:

صوت

تعلقتُ ليلى وهي ذاتُ ذؤابةٍ ولم يبدُ للأتراب من ثديها حجمُ
صغيرين نرعى البهم ياليت أننا إلى اليوم لم نكبر ولم تكبر البهمُ

يشير نص الأصفهاني التوضيحي السابق إلى جملة من الحقائق من أهمها، أننا أمام سيرة روائية تشبه رواية حديثة تتعدد فيها الأصوات. فالحدث هو الجنون حقيقة أو مجازاً، لكن طريقة التعبير عنه اقتضى عدة أنماط من الروايات بعضها ينفي وقوع الحدث، وبعضها يؤكد تاريخيته، وبعضها يتوسط باعتبار ما حدث مجرد لوثة من العشق[28] أقل من الجنون، وأبعد من الوعي. وهناك روايات تجادل في الاسم كل بطريقة مختلفة، وهناك روايات تبالغ في سرد وقائع تؤكد المتخيل في سيرة المجنون دون أن تنفيها صراحة. هذه الروايات المتعددة والمتباينة هي أشبه برواية تتعدد فيها أصوات الرواة الذين يروون حدثاً واحداً يكشف كل صوت زاوية ما من تجليات الحدث. إن المسألة المهمة في سيرة المجنون برواية الأصفهاني هي أن النص معد بإحكام ليخدم موضوع الكتاب الرئيس وهو الأصوات أو الأغاني التي هي محور الكتاب برمته. لكن الأمر تحول إلى سيرة سردية يمثل الشعر فيها صوت البطل/ قيس بن الملوح. فنحن أمام مظهرين مهمين من مظاهر السرد يؤكدان انقياد الشعر لسلطة السرد. أولهما، هو صراع العالم الخارجي بكل أنظمته الإشارية من ذكر السلاسل الأدبية والتاريخية ما بين مؤكدة ونافية لحضور البطل/ الشاعر. وأدبية هذه السلاسل تكمن في أنها تروي المتخيل. وفيما يتعلق بتاريخيتها، فهي تكمن في الوجود المادي لكل رواة نص المجنون. أما المظهر الثاني، فهو في توليد شعر يناسب المقام السردي لحكاية المجنون كما ستوضحه الفقرة التالية.

3/3 فيما يلي نورد ثلاث روايات كلها توضح على نحو دقيق أهمية السرد بالنسبة للشعر الذي شاع بين الناس. أول هذه الروايات:

ذكر إبراهيم بن المنذر الحِزاميّ عن أيوب بن عباية: أن فتى من بني مروان كان يهوى امرأة منهم فيقول فيها شعراً وينسبه إلى المجنون، وأنه عمل له أخباراً وأضاف إليها ذلك الشعر. فحمله الناس وزادوا فيه[29].

أما الرواية الثانية، وهي رواية مؤكدة للرواية الأولى، فهي على النحو التالي:

أخبرني عمي عن الكُراني عن العُمريّ عن العُتبيّ عن عوانة أنه قال: المجنون اسم مستعارٌ لا حقيقة له، وليس له فيبني عامر أصلٌ ولا نسبٌ، فسئل من قال هذه الأشعار؟ فقال: فتى من بني أمية[30].

أما الرواية الثالثة فهي رواية الجاحظ:

قال الجاحظ: ما ترك الناس شعراً مجهولَ القائل فيه في ليلى إلا نسبوه إلى المجنون، ولا شعراً هذه سبيله قيل في لبنى إلا نسبوه إلى قيس بن ذريح[31].

ثلاث روايات تضع الشعر تحت سلطة السرد. فما من شعر يُروى إلا وتروى معه قصة المجنون، لكن ليس من الضروري بمكان أن نروي شعر المجنون عندما نروي سيرته. وإن روينا شعراً فإنه سيكون للتمثيل فقط. تطرح الرواية الأولى بقوة مسألة احتياج

الشعر للسرد ليصل للناس، بل وليتلقفه الناس عبر هالة من الإبهار وتأكيد المعاناة التي تولد التعاطف مع نصوص يعتقد بعذاب منتجها. وتوضح الرواية الأولى بأن الشعر قيل أولاً، ثم عُمل السرد ثانياً. وقد يتبادر إلي الذهن السؤال التالي: لماذا تقدم الشعر وتأخر فعل السرد؟ إن الأمر على هذا النحو يصب في مصلحة السرد. فعندما قيل الشعر وجب أن يُصنع له قالب من السرد حتى يُحمل بين الناس وإلا فقد تأثيره وربما تعاطف المتلقي معه. فالمرجعية النفسية والاجتماعية شرط من شروط تلقي الشعر في كتب الأدب. تقول الرواية: «وأنه [أي فتى بني مروان] عمل له أخباراً وأضاف إليها ذلك الشعر، فحمله الناس وزادوا فيه». فالناس لم يحملوا الشعر مع تحقق وجوده قبل السرد، إلا بعد أن تم تأطيره بالأخبار والروايات. وهكذا وجد الناس القدرة على توليد المزيد من الشعر بعد أن تم إحكام سياج السرد حول الأشعار المنسوبة للمجنون. وتتفق الرواية الثانية مع الأولى في إنكار وجود قيس ونسبة شعره إلى فتى من بني أمية. ورغم أن هذا يبدو تكراراً، فإن الأصفهاني يورده وهو واع بضرورة استقصاء ظاهرة المجنون وخاصة ما ينص من الروايات على تأكيد وجود مجنون ليلى الخيالي. كما أن هذه الرواية مع سابقتها تؤكدان قسوة التقاليد وعدم تسامحها أمام قصص العشق في الثقافة العربية. ولذلك فإن التخفي والإيهام بالطهر من خلال التظاهر بفعل يُرضي أعراف المجتمع يؤكد ازدواجية الشخصية العربية. بمعنى آخر فإن الانقسام بين الفعل أو القول والادعاء بنقيضه هو ما تنطوي عليه هذه الروايات.

5/3 تؤكد مقولة الجاحظ احتياج الشعر إلى سياق سردي يحمله بين الناس، فالشعر، مهما كان مصدره، بنسبته إلى سيرة سردية مشهورة يمنحه الذيوع والانتشار. يركز الجاحظ في مقولته على ليلى بوصفها نقطة استقطاب في سيرة المجنون. لقد أشعلت صورة ليلى السردية الرغبة في قول شعر ما كان يمكن وجوده لولا الوجود السردي لليلى. ولأن هذه الظاهرة ليست مقصورة على سيرة مجنون ليلى، بل إنها ظاهرة سائدة، فقد ذكر الجاحظ بأن صورة لبنى قد حفزت الشعراء أيضاً على استدعاء مخيالهم الشعري ونسبة أشعارهم إلي البطل في سيرة قيس ولبنى. تثير ملاحظة الجاحظ هذه، أهمية المرأة في السياق السردي كونها المفجر للخيال الشعري والطرف المكمل لجانبي الصراع في قصص العشق عموماً. فقيس بن الملوح لم تنهض شاعريته إلا بوجود ليلي الحبيبة، وربما لا يوجد له شعر خارج قصة العشق هذه! وهذا يؤكد سياج السرد الذي أحكمه الرواة حول تجربة قيس وليلى الفريدة في القصص العربي. فالقصة تقدم بانوراما عريضة لعلاقة قيس بليلى كنموذج للحب القاتل، والحرمان من اللقاء، والأهم من ذلك هو استلاب الفرد أمام الجماعة.

6/3 ظاهرة الشعر المولد في قصة مجنون ليلى تشير إليها العديد من الروايات من بينها هذه الرواية:

أخبرني محمد بن يزيد بن أبي الأزهر قال حدثنا أحمد بن الحارث عن ابن الأعرابي أنه ذكر عن جماعة من بني

عامر أنهم سُئلوا عن المجنون فلم يعرفوه، وذكروا أن هذا الشعر كله مولدٌ عليه[32].

مرة أخرى الشعر والسرد في علاقة تبادلية. السرد هنا متخيل، والشعر مصنوع بمواصفات السرد. فالحكايات المروية عن المجنون هي بالضرورة تحمل في طياتها مبررات وجود الشعر. فالشعر ينبع من تجربة السرد. ولذلك كثر الشعر المنسوب للمجنون بعد أن تأسس الخطاب السردي عبر العديد من المرويات المتباينة التي تميل في معظمها إلى خرافة المدعو قيس بن الملوح، فهل لو لم يكن هناك تجربة سردية مروية، حقيقة أو مجازاً، كان يمكن أن يكون هناك شعر متمحور حول قصة عشق قيس وليلى؟ فلو افترضنا أن بعض الروايات أقل مبالغة من غيرها، فإن بعض الروايات تطرح نفسها بقوة كأمر خارق للعادة. والرواية التالية هي نوع من الروايات التي تضع نفسها في قلب الخيال الجامح النابع من المغالاة في وصف حالة قيس الغارقة في حالة العشق التي يحياها. تقول الرواية:

مر المجنون بزوج ليلى وهو جالسٌ يصطلي في يوم شاتٍ، وقد أتى ابن عم له في حي المجنون لحاجة، فوقف عليه ثم أنشأ يقول:

صوت

يربك هل ضممت إليك ليلى قبيل الصبح أو قبلت فاها

وهل رفتْ عليك قرون ليلى رفيفَ الأقحوانة في نداها

فقال: اللهم إذ حلفتني فنعم، قال: فقبض المجنون بكلتا يديه قبضتين من الجمر، فما فارقهما حتى سقط مغشياً عليه، وسقط الجمر مع لحم راحتيه، وعض على شفتيه فقطعها، فقام زوج ليلى مغموماً بفعله مُتعجباً منه فمضى[33].

هذه رواية يختلط فيها الشعر بالسرد على نحو ربما يختلف عن كثير من الروايات. ترسم هذه الرواية خرافة البطل/ الشاعر الذي يتلذذ بتعذيب الذات احتراقاً وشوقاً نحو الحبيبة، ورغم حسية هذه الأبيات، فإن النص يوحي بتسامح زوج ليلى ومثاليته! لكن النص أخذ من البعد الديني مدخلاً لتمرير القصة حين يقول زوج ليلى: اللهم إذ حلفتني فنعم. وتصبح هذه العبارة هي المحرض على دخول المجنون في مرحلة من الاحتراق والغيظ، فإذا هو يقاسي عذاباً حسياً يوازي حسية أبياته التي أطلقها في تعشقه بليلى. إن هذه الحسية تبدو غريبة على نصوص المجنون الشعرية عموماً. فالبطل الرومانسي المثالي الذي صنعته المخيلة السردية العربية، هي المخيلة ذاتها التي ارتكبت هفوة في صناعة البطل الخرافي، متناسية ما يوافق مقتضى الحال السردي. إن الدليل هنا يقوم، وبقوة على، توليد الشعر ليملأ الفراغات السردية كتعبير عن الصوت الداخلي للبطل في رحلته مع الحب والحرمان والتقاليد. إن هذه الرحلة هي رحلة العقلية العربية التي تعيش الصراع بين الحب والتقاليد = وما قصة المجنون إلا المتخيل الثقافي الذي يشكل المرجعية النفسية والاجتماعية والتاريخية،

بل والنصية للإنسان العربي. فهي تراث سردي صنعته أجيال من العلماء والرواة ليستقر كأيقونة دلالية اختصرت كل قصص الحب في قصة واحدة، واختصرت موت الرجال في رجل واحد، واختصرت قسوة التقاليد في التقاليد التي حرمت قيس من ليلى.

4. طرحنا في مقدمة هذا البحث ثلاثة أسئلة هي على التوالي: هل هناك شعر عربي خال من ظلال السرد قلت هذه الظلال أم كثرت؟ وهل تعلقنا بالشعر يأتي خالصاً، أم أنه ناتج عن حكاية مستترة أو معلنة وراء سياج القصيدة؟ وهل يصح أن نقول إن مقولة «الشعر ديوان العرب» مقولة يمكن مراجعتها.

1/4 فيما يتعلق بالسؤالين الأولين فقد أوضحت الدراسة حاجة الشعر إلى السرد حتى تتم دائرة تأثيره. لقد استفاد الشعر من حضور السرد في شحذ وجدان المتلقي بروائع تحفل بالإيقاع والصور الخلاقة. فكلما حضر السرد، ازداد تعلقنا بالشعر. إن السرد هو المحيط الذي يسبح فيه الشعر، بل ينمو من خلاله مستفيداً من إمكانات السرد المطلقة التي تأخذ من الواقع بقدر ما تأخذ من الخيال. فليس هناك من شيء يحد من تعدد أوجهه ومناحيه، فالسرد موجود في الأخبار والأسمار والحكايات والنوادر والطرائف والنكات والسير. وهو وجود قائم على التوارث تارة عبر الروايات والإضافات والتنقيحات، أو تارة عبر الحكايات المُنتَجة في ظروف تخص مجتمعات بعينها. إن الملاحظ

في مسارات التراث السردي هو انتفاء المؤلف الواحد في أغلب الأحيان، فالسرد يستمد سلطته من تاريخيته ومدى قبوله بين جمهور عريض غيبته الثقافة الرسمية بفعل تكريس الخطاب الرسمي لبلاط الخلفاء في معظم الأحوال[34]. فلأسباب عديدة تحول الشعر إلى خطاب للنخبة ليس من قِبل الساسة فقط، بل من قِبل مثقفي العصر وعلمائه من خلال تخصيصه بالدرس والتحليل عبر سلسلة من المصنفات المهمة. كما أن اعتبار الشعر هو اللسان العربي الذي حفظ اللغة منحه هذه القداسة. فالشاهد على سلامة اللغة وفصاحة اللسان هو الشعر، وليس السرد. فتحول الشاهد الشعري، رغم عدم عمق تجربته وصحته في بعض الأحايين، إلى القيمة التي تسعى إليها الثقافة الرسمية تكريساً للسان العربي البليغ قبل الإسلام. لقد نُظر للشعر على أنه النص الذي تحداه القرآن، ولذلك لابد أن عبقرية الأمة وسر فصاحتها. غير أن اللغة التي تحداها القرآن ليست دائماً شعراً، بل فيها النثر بكل أشكاله. كما أن حجاج العرب أمام القرآن كان في معظم الأحيان بالنثر من خلال المنافرات والمناظرات والخطب التي كانت تلقيها وفود العرب في حضرة الرسول صلى الله عليه وسلم[35]، بل إن كل قبيلة كانت تحتفي بخطبائها، مثلما تحتفي بشعرائها. إن صناعة الهالة الشعرية هي صناعة صنعها الرواة في القرن الهجري الثاني وما تلاه من قرون. لقد صنعوه وزينوه وقدموه من خلال أنماط عديدة من السرد. أما السرد فقد كان يلبي حاجة العامة في الاستمتاع بالسرد لأنه استطاع أن يغذي حاجاتهم

النفسية والاجتماعية دون أن يكونوا مطالبين بالبحث عن جماليات بعينها أو الوقوف منه موقفاً دونياً. السرد هو الرئة التي تنفست منها الشعوب في نص **ألف ليلة وليلة**، وفي السير الشعبية لعنترة بن شداد، والأميرة ذات الهمة، وسيف بن ذي يزن وغيرها من السير التي كان مثقفو العصر في سبات عميق عن نموها وتغلغلها في وجدان الأمة.

2/4 قال يونس بن حبيب: قال أبو عمرو بن العلاء: «ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير»[36]. هذه مقولة جوهرية تصور نوعية تراثنا الأدبي وحجمه في فترة ما قبل الإسلام. تنبع أهمية هذه العبارة كونها تحدد نمط الموروث بأنه علم وشعر. والعلم الذي تنشد العبارة الإيحاء به هو كل شيء من فنون القول غير الشعر. فليس المقصود بالعلم ما أثر عن العرب من طبابة وفراسة وقيافة وغيرها مما يمكن أن نعتبره من المعارف العقلية. إن العبارة تؤكد صراحة على (قالت العرب). فمادام أن القول يحتمل الشعر والنثر، فقد خصت العبارة الشعر بلفظه، أما النثر فبلفظ العلم الذي تندرج تحته أشكال عدة من خطابة ومنافرات ومناظرات ومفاخرات وسجع كهان وحكم وأمثال ووصايا وأخبار ونوادر وأسمار وسير شعراء. وهذه الأشكال هي التي حملت الشعر بين الناس بدءاً من القصائد الطوال، وانتهاء بالمقطوعات المتناثرة في كتب الأدب. فوراء كل قصيدة شاعر له حكاية ممتعة، واقعية أو متخيلة، فامرؤ القيس شاعر تأطر شعره باللهو والثأر، بينما النابغة

الذبياني تراوحت حياته المروية بين صداقته للنعمان بن المنذر وقصيدته في المتجردة، ومن ثم اعتذارياته، أما عنترة بن شداد فقد تجسدت حياته في دور البطل العاشق الباحث عن الحب والحرية. وبالتالي يصح أن ننظر للعلم علر أنه، على نحو أو آخر، نتاج عقلي معرفي، بينما الشعر نتاج العاطفة، بل هو رؤية الذات للكون والحياة. ولذلك حق للعلم أن يمثل دور الرعاية الأبوية للشعر وهو في نزقه وصبوته وعنفوان ذاتيته. وبهذا التصور نستطيع أن نتبين دلالة أن يأتي الشعر مسبوقاً أو مؤطراً بحكاية أو طرفة أو نادرة أو خبر أو أي شكل من أشكال السرد. إنها هذه الأبوة السلطوية التي تفرض على الشعر أن يمر عبر قنوات السرد مهما كانت روعته ورونقه. ولعلها، دون أن نجزم، ظاهرة فريدة بين آداب العالم، تلك التي يحتاج فيها الشعر للسرد لكي يصل للناس، محققاً حضوره وسلطته.

3/4 هل يحق لنا، في ظل ما تقدم، أن نراجع مقولة الشعر ديوان العرب؟ تُفهم هذه العبارة على أنها سجل حافل لحياة العرب الدينية والاجتماعية والسياسية. أي أن كل ما نود أن نعلمه عن العرب نجده مدوناً على نحو أو آخر في شعرهم. إن هذا الفهم يغير من طبيعة الشعر، ويحيل الشاعر إلي مؤرخ أو عالم اجتماع عليه أن يستقصي نمو المجتمع أو تغيراته التاريخية. إن الشاعر مهما تغيرت المواقف التنظيرية من حوله، هو صاحب رؤية ذاتية نحو الأحداث التي يعايشها، فهو يعبر عما يعلق في وجدانه برؤية خاصة لا يمكن أن تكون رؤية موضوعية بأي حال. فالنظر

لمادته الشعرية على أنها توثيق وتأريخ يخالف طبيعة الشعر والشاعر على حد سواء. وإذا كان طه حسين قد أخذ على الشعر الجاهلي أنه لا يحوي شيئاً يدل على تكوين العرب الديني والاقتصادي والاجتماعي قبل الإسلام(37)، فإنه قد نظر للشاعر باعتباره مؤرخاً وعالم اقتصاد وباحثاً اجتماعياً عليه أن يجسد هموم الآخر في شعره، بل إن عليه أن يلغي تجربته ويهتم بتجربة الآخر. ونحن هنا لسنا في مقام لإثبات أو نفي نظرية طه حسين في الشعر الجاهلي = بل نحن بصدد تأكيد شيء شاع بين العرب قراء وباحثين، وهو إعلاء مطلق للشعر فوق الجنس السردي الذي ما انفك يؤطر الشعر ويحمله إلينا بشحنات تعكس تعلقنا بالحادثة السردية أكثر من الصورة الشعرية، وبتعلقنا بالمضمون أكثر من الموسيقى الخارجية. إننا عندما نقرأ، مثلاً، قصائد الصعاليك نستدعي تجربتهم الأسطورية خلف سياج القصيدة أكثر من تجربتهم الشعرية، ربما يكون ذلك عائد في الأساس لما يداخلنا من شك في بعض الشعر المنسوب إليهم. إن الخيال الذي يبني عالماً تتعدد فيه الأحداث والحكايات ويكون الآخر هو محور القول فيه كما في الأشكال السردية عموماً، هو ما يعزز ميلنا نحو الشعر المحكوم بسياج السرد. فهل هذا يعني أننا لا نُقبِلُ على الشعر باعتباره شعراً؟ إن إقبالنا على الشعر كفن خالص شيء، واعتبارنا له كقيمة ثقافية مطلقة في تاريخنا الأدبي شيء آخر. إننا هنا لا نعني إبطال مفعول الشعر من حيث هو فن خاص، يعبر عن الذات في أسمى تجلياتها، بل إن المسعى الذي نحن بصدد

تأكيده هو دلالة حضور الشعر اللافت من خلال السرد. إن ذلك يعني حضور الشعر في ذاكرتنا على نحو اختلطت فيه نظرتنا للشعر من حيث هو شعر ومن حيث هو معطى ثقافي. ويمكن أن نُجْمِل الحديث بالقول إن الشعر سياق الذات، وأما السرد فإنه سياق الجماعة. فإذا أردنا أن ننظر للشعر باعتباره شعراً فعلينا أن نقرأه منفصلاً عن سياقه الثقافي. فهل نستطيع أن نفصل الشعر عن سياقه الاجتماعي والتاريخي والسردي؟! ورغم أن الإجابة على هذا السؤال تنطوي على اختلافات فلسفية عميقة، فإن الفصل بين الشعر وسياقه إضعاف لحضوره، على عكس ما ينادي به البنيويون من جعل اللغة محوراً للنص، اللغة التي تفسر وتأول عالمه، أما إذا أردنا أن نتأمل حضور الشعر في ثقافتنا، فعلينا أن ننظر لما صنعه السرد من ترويج وتنميق حتى تغلغل الشعر، من خلال السرد، في وجدان أمة بكاملها. ويمكن، عطفاً على ما سبق، أن نجمل القول في أن السرد هو المرجع، والمبتدأ، والمنتهي لكل منطلقات الشعر وتشكلاته الثقافية. فكم هي كثيرة القصائد أو المقطوعات التي قرأناها، متمثلين ما نُسِجَ حولها وحول قائليها من أعاجيب السرد والخيال. فالشعر مهما حاولنا أن نقرأه لا يخرج عن السرد أبداً. فهو مُسيَّج بعرى قوية من نسيج الثقافة الجمعية، وليس نسيج الذات الشاعرة المفردة.

الهوامش

1) انظر مقدمة **عيون الأخبار**، لابن قتيبة، ومقدمة **الأغاني** للأصفهاني كمثال على ذلك.

2) ابن رشيق، أبو علي الحسن. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**. ت: د. محمد قرقزان. ج 1، ط 1، بيروت: دار المعرفة، 1988م، (ص 90) (**كان ابن عباس يقول: إن قرأتم شيئاً من كتاب الله فلم تعرفوه، فاطلبوه في أشعار العرب؛ فإن الشعر ديوان العرب**).

3) بارت، رولان. **النقد البنيوي للحكاية**. ت: أنطوان أبو زيد. باريس: منشورات عويدات، 1988م، ص 89.

4) يقطين، سعيد. **الكلام والخبر: مقدمة السرد العربي**. الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1997م، (ص 19).

5) المصدر السابق، (ص 219).

6) نقصد بالدولة العربية الفضاء التاريخي وليس السياسي فقط. فرغم وجود دويلات على هامش الدولة العربية، فالسمات الثقافية ظلت متقاربة إن لم تكن متحدة، فدور الشعر والشاعر ظل كما هو.

7) مرتاض، عبدالملك. **في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد**. الكويت: سلسلة عالم المعرفة 240، ديسمبر 1998، (ص 85 - 87).

8) ابن رشيق. العمدة. (ص 171 - 172). انظر هذه الرواية في باب من منافع الشعر ومضاره من كتاب **العمدة**: (يقال إن أبا الطيب المتنبي، لما فر، ورأى الغلبة، قال له غلامه: لا يتحدث الناس عنك بالفرار أبداً، وأنت القائل:

فالخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم

فكر راجعاً، فقيل، وكان سبب ذلك البيت).

9) مكي، الطاهر، أحمد. **دراسة في مصادر الأدب**. القاهرة: دار المعارف. ط 7، 1993م، (ص 181).

10) ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم. **عيون الأخبار**. ت: يوسف علي الطويل. بيروت: دار الكتب العلمية، 1986م، ج 1، (ص 44).

11) حسين، طه، **في الشعر الجاهلي**. ط 1. القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، 1926م، (ص 92).

12) الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين. **كتاب الأغاني**. ج 1. القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1963م، (ص 2).

13) إسماعيل، عز الدين. **المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي**. بيروت: دار النهضة العربية، 1976م، (ص 194).

14) حسين، طه. **في الأدب الجاهلي**. ط 14. القاهرة: دار المعارف، 1981م، (ص 65).

15) القالي، أبو إسماعيل بن القاسم. **الأمالي**. ج 1. القاهرة: دار السعادة، 1953م (ص 111 - 112).

16) حسين، طه. **في الأدب الجاهلي**، (ص 94 - 95).

17) انظر ترجمة مجنون ليلى في المصادر التالية: الشعر والشعراء لابن قتيبة، الأغاني للأصفهاني، والمؤتلف والمختلف للآمدي، ومعجم الشعراء، وسمط اللآلي، وجمهرة أنساب العرب، والمنازل والديار، ولباب الآداب، ونشوار المحاضرة، وسرح العيون، وسرح الشواهد، وفوات الوفيات، والتذكرة السعدية، وسير أعلام النبلاء، والنجوم الزاهرة، وتزيين الأسواق، أمالي القالي، وثمار القلوب، وذيل الأمالي، وشذرات الذهب، وخزانة الأدب، وتاريخ الإسلام (حوادث الوفيات).

18) الأصفهاني، أبو الفرج. **الأغاني**. ج 2 (ص 2 - 4).

19) المصدر السابق، (ص 3).

20) المصدر السابق، (ص 16).

21) السراج القارئ، أبو محمد جعفر بن أحمد الحسين، **مصارع العشاق**. ج 2، بيروت: دار صادر، (ص 33).

22) الأصفهاني، أبو الفرج. **الأغاني**. ج 2 (ص 1 - 95).

23) المصدر السابق، (ص 11).

24) المصدر السابق، (ص 3).

25) المصدر السابق، (ص 3).

26) إسماعيل، عز الدين. **المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي**. بيروت: دار النهضة العربية، 1976م، (ص 194).

27) الأصفهاني، أبو الفرج. **الأغاني**. ج 2، (ص 3 - 5).

28) المصدر السابق، (ص 2، 4، 37).

29) المصدر السابق، (ص 8).

30) المصدر السابق، (ص 8).

31) المصدر السابق، (ص 8).

32) المصدر السابق، (ص 9).

33) المصدر السابق، (ص 25).

34) وهذا يؤكد استهجان العلماء للحالات القليلة التي تقرب بها القصاص من بلاط الخلفاء مثلما حدث «لشرقي بن القطامي مؤدب المهدي فإنهم (أي العلماء) جعلوا علته السمر» (انظر الرافعي، **تاريخ آداب العرب**، ج 1، ص 377).

35) الطبري، محمد بن جرير. تاريخ الطبري: **تاريخ الأمم والملوك**. ج 2، ط 1، بيروت: دار الكتب العلمية، 1987م، (ص 188 - 190).

36) الجمحي، محمد بن سلام. **طبقات فحول الشعراء**. ت: محمود محمد شاكر. ج 1. القاهرة: مطبعة المدني، (ص 25).

37) حسين، طه. في الأدب الجاهلي. (ص 70 - 71).

* * *

جمالية الترجمة الأدبية(*)

سعيد علوش

* محاضرة ألقيت في النادي الأدبي الثقافي بجدة

كما تحدث بعضهم عن الناقد
(الكاتب - الفاشل) قد يجوز لنا
الحديث - مؤقتاً - عن المترجم
(الكاتب - الفاشل)...

من ثم، تحضرنا هنا بالمناسبة قصة الشخص الذي تعرف على فولتير، فسأله هذا الأخير عن هويته فكان رد هذا الأخير باعتزاز زائد:

- إنني أترجم منذ عشرين سنة.

فعقب عليه فولتير مستخفاً ساخراً:

- هذا يعني أنك توقفت عن التفكير منذ عشرين سنة...

نورد هذه القصة، عساها تساعدنا في إيجاد موقع للمترجم بين الناقد والمبدع، مع أن الوضع الصحيح لا يفترض قطيعة معرفية، مادام الوضع المنطقي يرى تكاملاً وتداخلاً للاختصاصات، حيث يتقلص سوء التفاهم إلى حده الأدنى... تحت ظلال نظرية معرفية...

من هذا المنظور، نسعى إلى مساءلة الخلفية الفكرية والنظرية الجمالية للترجمة، عبر تاريخ الأفكار والأساليب والمناهج...

فإذا كانت الآداب اليونانية - اللاتينية، ساهمت في صوغ

شعرية القرن 17، والآداب الكلاسيكية في تنويرية القرن 18، والآداب الرومانسية في تلوين أحلام القرن **19**، فإن الترجمة الأدبية تمثل جمالية القرن 20...

لقد أصبحت هذه الترجمة المعاصرة إشكالية أغلب الظواهر الثقافية، لحد أنها قد تقف وراء كل قراءات الأفكار والأساليب والمناهج. فهي شر لابد منه، للحد الذي جعل جيرار جنيت يقر في (طروس) (1982) (من الأحكم للمترجم، دون شك، أن يتقبل كونه لا يقوم سوى بفعل ضار، وأن يحاول، مع ذلك القيام به علي أحسن وجه ممكن، مما يعني غالباً القيام بشيء وآخر).

لا يمكن إذن تجاوز هذا الشر إلا عبر عمليات محو طروسه، ضمن نظرية معرفية فلا جمالية خارجها، وإلا اختزلت الترجمة إلى منزع بديع لبلاغة (قل ولا تقل)...

إن سونيكا ونجيب محفوظ لم تمنح لهما جائزة نوبل، اعتماداً على لغتيهما الأصليتين الإفريقيتين، بل عبر وساطة لغة مغايرة، كما أن آداب العربية في الجامعات الغربية تنحصر دراساتها في الآداب المكتوبة بلغة جامعاتها الغربية، لا اللغة الأصلية التي تمثل لغة أقلية في خطاب المغايرة...

ومع ذلك فنحن نحتفي بترجمة إبداعاتنا العربية المترجمة، فرحين بعالمية موهومة، مع ما في ذلك من تدجين لنص المصدر الأدبي، والحاقة بلغة الهدف.

لا شك أن وضع الدراسات الأدبية وضع مساءلة نظرية

تطرحها ظاهرة الترجمة حتى وإن كان درس الأدب المقارن لم يكن يلخصها بأكثر من حيز ضيق في مختصرات على سبيل الاعتراف بوساطة من وساطاتها غير الشرعية في نقل صورة الآخر... عبر أشكال يتعاقب عليها المترجم واللساني والمنظر الأدبي، لفك طلاسم ترجمة فرضت نفسها على المشتغلين بالأدب، لغايات تعليمية بالدرجة الأولى، وعلى المبدعين لأهداف مثاقفة قسرية بالدرجة الثانية.

فالتردد الذي يعتري المهتمين والمحترفين للترجمة، والاختلال الذي يرافق خطاهم في الإقبال على بحث يبالغ في زعمه مد الجسور والقنوات بين الآداب لا يمكن أن يفسر إلا باضطراب جوهري، يُتوقع من مقاربته بعض الآثار الدرامية والعمانية، قد تحمل أجيالاً من دارسي الآداب على مراجعة مواقفهم تجاه عديد من تواريخ الأفكار والأساليب والمناهج، لا يستهان بها، حول ترجمات بعض الأعمال، حتى نقول أمهات الأعمال الأدبية، بكل تراكماتها وترسباتها المعرفية وإشكالاتها المنهجية، التي بدل الوقوف على تحليلها، تتحول على أيديهم إلى موضوع دراسة أحياناً، وفي حالاتها الشاذة إلى أسئلة خاطئة وساذجة من قبيل:
- (ما السر في أن يكون المترجم الفلاني عبقرياً في الترجمة؟ هل بإمكاننا ترجمة الملاحم اليونانية؟ كيف يتسنى لنا ترجمة أمهات الأعمال اليابانية؟ هل يظل المترجم وفياً لنموذجه؟ من هم كبار المترجمين؟ كيف نفسر شيخوخة الترجمات؟)[1].

بدل الأسئلة الجوهرية: - (ما الذي نعنيه - عبر الثقافات -

بفعل ترجم؟ كيف نترجم؟ ما هي وظيفة الترجمة الأدبية؟ كيف نفسر تأزمات وتشويرات الترجمة؟!)[2] أو الأسئلة النظرية: - (من ينتج الترجمة؟ لأي جمهور؟ بواسطة أي نصوص؟ في إطار أي جنس منها؟ وبأي لسان؟ وبأية لغة؟ حسب أي سجل؟ وأية خطة أدبية؟ وتبعاً لأي نمط أدبي وأخلاقي وسياسي؟... ووفق أي تصور للترجمة؟)[3] وبين طرح الأسئلة (الخاطئة/ الجوهرية/ النظرية) ينفتح الباب مشرعاً أمام الاستفسار عن مدى إخفاق الدرس المقارن أو نجاحه، في إقامة حوار بين الآداب إما بسقوطه أو تجاوزه لتراتبيات التمييز بين المحلي والعالمي...

هذه التراتبية تذهب بعروض المنظرين إلى حد اتهام المقارنة بإضفائها سمة استعلائية على الخطاب الثقافي للترجمة الأدبية، مما يتمخض عنه (مقاربة مبنية على التأصيل والمفاضلة، اعتبرت (معه) الترجمة نشاطاً نقلياً يأتي في المرتبة التالية للغة المصدر)... وينبني على كل تلك الاعتبارات الدفع بالدارسين إلى أن تعتمد المقارنة من هنا على أمثلة فاسدة - لإصدار أحكامها - من قبيل:

- اعتبار تاريخ هيجل للأدب الأوربي رؤية ألمانية متعالية.
- مواجهة الإنجليز للشكلية الصارمة في الأدب الفرنسي بالإنجازات الشكسبيرية.
- خطاب موسوليني إلى حد اعتبار التراث الروماني تركة خاصة بالإيطاليين.

- تأسس الاستشراق على مقاربة من منظور تراتبي.

ولرأب صدع هذه العماءات يتم تبني مفهوم التداخل بين الثقافات والفضاءات البينية للمتغيرات وإنماء خطاب تثاقف، تحتضنه الترجمة وتقود خطاه إلى تبني ما يعتبر متقدماً في أطروحات الجامعيين الغربيين، ليتخذ أشكاله التكييفية في مقاربات الأكاديميين العرب:

(ولا نبالغ إذا قلنا إن الترجمة نشاط إبستمولوجي بامتياز، فالمترجم الذي يقع تحت تأثير التصور التطوري لتاريخ المجتمعات والأفكار ينتج ترجمة مختلفة عن التي ينتجها مترجم واقع تحت تأثير التصور البنيوي أو تصور آخر.

إن سلطة التصورات هي التي تجعل البعض يتحدث عن (ذهنية غير منطقية) و/أو (ذهنية قبل المنطقية) و/أو أن (الفكر الأسطوري فكر علمي) أو غير ذلك من (الاكتشافات) والترجمة التي ينجزها الآخذون بتصورات مختلفة تكون مختلفة بالضرورة)[4].

ويظهر من ثم، أن منظر تاريخ الأفكار الترجمية ينطلق من جمالية فلسفية ومنطقية، يبرر بها قناعاته حول المترجمين ومواضيع ترجماتهم، التي تخضع لتصورات تداخل الأفكار والحضارات والثقافات واللغات والآداب.

فهل علينا بعد كل هذا تبني فكرة مونتين، الذي يعتبر أن: (من الأفضل ترجمة المؤلفين الذين لا يملكون سوى المادة الفكرية،

التي ينبغي تمثلها. أما أولئك الذين يعتنون بجمالية وبأناقة اللغة، فمن الخطورة بمكان التعامل معهم خصوصاً عندما يتعلق الأمر بنقلهم إلى لغة أضعف من لغتهم...).

وهنا يمكن استحضار نموذج المنفلوطي، الذي يغلف أفكار الروايات التي تترجم له بأناقة لغوية أخاذة، تموه على دور المؤلف والمترجم معاً.

فاعتماد ما يطلق عليه (التمدين الماكر)، فقد يستبدل خطاب التقدم بخطاب الترجمة كوسيلة لارتقاء وتقدم القوميات المتمدنة على غيرها... في تكامل للغات عبر الترجمات أو مجانات الثقافات المستبعدة للنقاء العرقي، خاصة وأننا نعيش في عصر تعدد السياقات الثقافية وحوارات التماثل والتباين وتجاوز الاختلاف، نحو ما يطلق عليه العولمة العمائية المنتصرة لبصيرة التراكم على كيفه والمحتفية بالموضى على حساب أمهات الأعمال...

فالناظر إلي المنجز العربي لا تفوته ملاحظة الاقتصار على ترجمة الأعمال القصيرة القامة والنفس، فما علينا إلا أن نلقي نظرة خاطفة علي دليل اليونسكو للأعمال المترجمة، لندرك موقعنا في آخر التصنيف - كماً وكيفاً -.

فتأسيس هيأة للترجمة في الجمعية العالمية للأدب المقارن، يأتي لاستكشاف تاريخ الترجمات في الثقافات المختلفة، إذ لم يعد من الطوباوية المبالغة في الحلم بتاريخ الترجمة ووظائفها

الأساسية وتبادلاتها ضمن أنساق وسيطة تسمح بوصف الأحوال الأدبية، بشكل يماثل وصف الاقتصاد العالمي والعولمة الثقافية، بغاية إعطاء فكرة بنيوية عن الاستراتيجيات الأدبية على المستويات العالمية، وقصد تحليل التفاعلات بين الوحدات الثقافية لجمهوريات الآداب، مما يحفز دارسي الظواهر الثقافية على الخروج من لامبالاتهم بالكليات الإنسانية في ممالك الترجمات الطوائفية. فدرس الترجمة الأدبية حالياً يكاد يكون مستبعداً من تواريخ الآداب ومنحصراً في تواريخ الأفكار والآداب الملحقة، كما أن مدارس الترجمة المتخصصة لا تفسح للترجمة الأدبية مكاناً لائقاً بها في مقرراتها أو في مشروعاتها الطويلة الأمد، ولنا في مدرسة الملك فهد العليا للترجمة بطنجة نموذجاً على ذلك. فأغلب خريجيها لا يضعون مسودات للتخصص في الترجمة الأدبية، على اعتبار أن هذه الأخيرة تتم عادة بالهواية لا بالدراية...

وبذلك تظل الترجمة الأدبية نشاطاً ملحقاً وغير مركزي، مع استثناءات تؤكد القاعدة، فأغلب تراجمة الأدب العربي يزاولون ترجماتهم خارج المؤسسات لا داخلها، مع أن جل الكتابات الحديثة لا تخلو من مرجعية ترجمية تتماهى بالنصوص الأصلية، حتى لا نقول إنها تتناص معها.

فلا غرابة أن يذهب المنظر للترجمة، إلى افتراض: (أن الترجمة لا تشكل سوى أحد قطاعات العلاقات الأدبية العالمية أو في أحسن الأحوال نوعاً من الاستيراد الأدبي... لأن ما يزود

الباحثين بمفتاح الترجمة هو التحليل النسقي للآداب والترجمات نفسها. والحال أن هذه الأخيرة تقتصر غالباً على احتلال حيز هامشي في الحياة الأدبية.

(من ثم)، يعتقد لوتمان أن المناطق اللانسقية جديرة بلعب دور رئيسي في نمو الأنساق.. إن ملاحظة مثل هاته تنطبق بامتياز على وضعية الترجمات... إن الفكرة التي يتم استقبالها، والتي سوف يرتبط بموجبها الإنتاج الأدبي ارتباطاً وثيقاً بعملية خلق أعمال جديدة تسمى بالأصيلة، ويحتفظ خلسة بالأعمال المستوردة سواء كانت ترجمة أو لا، وبارتباطها الوثيق بالأعمال الأصلية)[5].

فالمرجعيات الثقافية في الأعمال الوطنية - إن لم نقل في أمهاتها - تظل واضحة الدلالة في المؤلفات والإبداعات والدراسات، على حد سواء، لحد أن لا أحد من الجامعيين العرب، يستطيع التمويه على خطاب تكفيره أو خطيئته الأدبية مهما تعددت ادعاءات المشاكلة والمماثلة والمشابهة أو الاختلاف المرغوب فيه. لأن فحولة الخطاب الأدبي تفتقد إلى تركيبتها النسقية:

(إن الخطاب المترجم له حضور مطلق في المفردات وفي الأبيات وفي الوجوه السردية وفي الأنواع الأجناسية لكل الآداب، إلا أنه نادراً ما يتم التعرف عليه كخطاب أجنبي. إن صفته الأجنبية غالباً ما تتلاشى خاصة عند تكيفه التدريجي...

فالجوهر اليوناني تتم ملاحظته بالكاد في اللغات العربية، إنه بالأساس الافتراضي الجديد للوجوه (الأسلوبية) الأكثر غرابة، التي تخلف أثر الصدمة، والتي تستدعي التعرف على (شذرات) النص المستورد. فسواء تعلق الأمر بأسماء أو وجوه بلاغية أو تعلق الأمر بمقتضيات أو بنصوص أو أجناس بكاملها، فإن الترجمات تحمل دائماً سمات النسق الوسيط)(6).

وهذا النسق الوسيط هو الذي نجد آثاره في المدونة العربية الكلاسيكية، لأن الجاحظ يتكلم عن النقل والترجمة والتحويل والمعجز، فكتب الهند بالنسبة إليه تنقل وحكم اليونان تترجم وآداب الفرس تحول، لكن حكمة العرب وحدها تمثل الاستثناء لا تنبني على معجز، يهدد، مادام حيوان الجاحظ حيوان يعد تأصيل للفرادة العربية، بقدر ما يؤصل متى بن يونس - في حواره مع أبي سعيد الصيرافي للفرادة اليونانية... ومادام كل تحويل نقل، وليس كل نقل تحويل، فمعاكسة الأمانة والصفاء لازمة ضرورية...

من ثم، نستخلص جمالية هذه التحويلات في المدونة الكلاسيكية العربية في شكل معادلة تراهن على (طبائع اللغات) و(مقادير المعاني) عند أبي حيان التوحيدي الذي يخرج من الحوارية الثنائية بين متى والسيرافي بكون الترجمة ذات طبيعة تحويلية، تتخذ لها أشد الصور تبديلاً، عبر منزلة لغة ثالثة، تستعصي على الرد إلى لغات الأصل أو النقل. وتكون النتيجة عبارة عن عماء (أحداث لغة في لغة مقررة بين أهلها).

من ثم، يكون إمتاع التوحيدي عبارة عن خلاصة تناظر منظورين: (قال أبو سعيد: فما تقول في معان متحولة بالنقل من لغة يونان إلى لغة أخرى سريانية، ثم من هذه إلى أخرى عربية؟

قال متى: يونان وإن بادت مع لغتها، فإن الترجمة حفظت الأغراض وأدت المعاني وأخلصت الحقائق.

قال أبو سعيد: إذا سلمنا لك أن الترجمة صدقت وما كذبت وقومت وما حرفت ووزنت وما جزفت، وأنها ما التأثت ولا حافت ولا نقصت ولا زادت ولا قدمت ولا أخرت ولا أخلت بمعنى الخاص والعام، ولا بأخص الخاص ولا بأعم العام. وإن كان هذا لا يكون وليس هو في طبائع اللغات ولا في مقادير المعاني، فكأنك تقول لا حجة إلا عقول يونان ولا برهان إلا ما وضعوه ولا حقيقة إلا ما أبرزوه). فهل تكون الخلاصة هي أن جمالية الترجمة في المدونة الكلاسيكية - في هذه المرحلة على الأقل (كذب/ جزف/ التياث/ حوف/ نقصان/ زيادة/ تقديم/ تأخير/ إخلال) كنقيض لـ (الحفظ/ الأداء/ الإخلاص) للأغراض والمعاني والحقائق في النص الأصلي...

ولعل هذا ما حفز منطق الفيلسوف إلي الأداء بتأويله المعاصر لما قدمه التوحيدي عبر مناظرته، إلى سبق القول بـ (التأويل الدلالي) الذي عبر عنه التوحيدي في ٠مقادير المعاني)، وسبق القول بـ (الاختلاف اللغوي)، فيما اعتبر عند التوحيدي (طبائع لغات)، وبذلك يتوصل المؤصل إلى جمالية

ترجمة تثبت الخاصية التحويلية للترجمة في نص التوحيدي، الذي يصبح من ثمة، معاصراً لنا على غرار معاصرينا من فلاسفة الترجمة وفقهائها ومنظري جماليتها...

فلم يكن من المستغرب أن تتم الإحالة على شاهد التوحيدي، وهو يقرر: (أن لغة من اللغات لا تطابق أخرى من جميع جهاتها، بحدود صفاتها في أسمائها وأفعالها وحروفها وتأليفها وتقديمها وتأخيرها واستعارتها وتحقيقها وتشديدها وتخفيفها وسعتها وضيقها ونظمها ونثرها وسجعها ووزنها وميلها وغير ذلك مما يطول ذكره) وبذلك يستجيب معاصرنا التوحيدي في أطروحة منطق الفلسفة لمبدئي: (النجاعة/ النفع)، على اعتبار أنهما معاً يطمحان إلى تحقيق معادلة، تتخذ من (افعل) في ٠ أقصى/ أدنى) فقه الفلسفة، وبذلك تقوم جمالية الترجمة التأصيلية على (تحصيل أقصى الفهم بأدنى جهد) و(أقصى الإثمار بأدنى استثمار). قد تقتضي القراءة غير البريئة هنا لهذه المعادلة الخروج بمثالية منطقية مغلفة بتداولية شبه - انتهازية، تقود إلي أحكام تأصيلية، تقرر إخراج ابن رشدمن جهنم المعنى إلى مسلسل الأفكار، لتجرده مما أجمع عليه قراؤه، وبذلك يقرر فقيه فلسفة الترجمة بجرة قلم لعنة عقلانية ابن رشد وتنويريته معاً، في شكل خلاصة، إذ: (ليس بدعاً حينئذ أن يتبوأ ابن رشد الرتبة الأولى، وهو الذي عرف كيف يجرد المنقول الفلسفي من لباسه الإسلامي... كما أنه لا بدع أن يهلل الغربيون ويستبشروا لهذا التجريد، الذي يجدد صلتهم بالمنقول، من غير

تشويش عليه، ولا تبديل فيه، وقد تبعهم في إبداء بالغ الإعجاب بما قام به ابن رشد السواد الأعظم من الباحثين العرب المعاصرين... ناسين أن الفلسفة المنقولة، التي لا تتلون بمقتضيات المجال التداولي الذي تدخل فيه، لا تنفع أهله ولا يشرف بها صاحبها...)[7].

وهذا ما سيساعد على إقرار مبدأ (تبعية الاتباع) التي يعتقد أنها تحكمت في التنظير الفلسفي للعلاقة بين الترجمة وفلسفتها في المدونة العربية الكلاسيكية، بل والحديثة علي حد سواء، لأن المعادلة تنبني على (تبعية الاتباع) في المدونة الكلاسيكية، و(تبعية الاتصال) في المدونة الحديثة، حيث يتم استقلال الفلسفة عن الترجمة في الأصول وتبعيتها له في الفروع...

ويفترض القياس على ذلك إمكانية القول باستقلالية الأدب عن الترجمة في الأصول وتبعيته لها في الفروع... حيث يتضح أن تقرير الحالة هاته يمثل أزمة بصيرة أدبية في حالة عماء فلسفي... ذلك أنه يكاد يجمع فلاسفة الترجمة ومؤرخي الآداب ومنظريه عن خيبتهم من سوء التفاهم الحاصل بين الموروث اليوناني وتداوله العربي في مدوناتهم - فلسفياً وأدبياً - إذ لم تنفع التلخيصات ولا الشروح أو التفسيرات في الحلول محل الترجمة المرغوب فيها، وهذا بالذات ما دفع بعبدالرحمن بدوي إلى الإقرار بموت هاته الترجمات، إذ: (لا يخرج المرء من قراءته لهذه التلخيصات التي وضعها الفارابي وابن سينا وابن رشد إلا

بشعور أليم بخيبة الأمل في أن يكون العرب قد أفادوا منه كما أفادت أوربا في عصر النهضة)[8].

وبذلك تلتقي تشاؤمية بدوي مع طه، التي تخلص إلى تمكن الترجمة الاستصلاحية من تخفيف ضرر الانقطاع عن المجال التداولي، مع استعصاء وقع ضرر الانصياع إلى الموروث اليوناني الذي عرف العرب عن طريقه النظر الفلسفي المجرد والمرتب، عبر نقوله الأولى، التي لم تحمل شيئاً يذكر على المستوى الأدبي في نقد محمد غنيمي هلال، إذ: (لم يكن لكتب (فن الشعر) أثر يذكر في الأدب العربي ونقده، لأن العرب لم يفهموه، ولذلك ترجم العرب (المأساة) بـ (المديح) و(المهزلة) بـ (الهجاء)، مما ضلل في فهم الكتاب ونظرياته)[9].

لكن الفرصة الضائعة في جرة قلم محمد غنيمي هلال وبدوي، هي تلك التي تنبه لها تودوروف في تقديمه لآخر ترجمة لفن الشعر إلى الفرنسية، حيث يشدد الناقد والمنظر الأدبي على الطابع المنفلت لتنظيرات فن الشعر والوظيفة التأويلية المفتوحة في النص الذي اعتبر: (شديد الاختزال، إن لم نقل شديد الغموض، وكل شيء فيه ابتداءً من المفردة والجملة إلى البناء العام ينتظر منا أن نبنيه، وهذا يجعل كل ترجمة له مجرد تأويل يخالف بل يعارض التأويلات الأخرى، فنحن حين نقرأ الترجمات... لا نقر أنه أرسطو نفسه)[10].

فلو كان بدوي وهلال قد قرآ تودوروف لما قررا بجرة قلم ما قرراه، بعيداً عن الاستقراء... وبعيداً عن قراءة أرسطو نفسه،

في الحين الذي قرأه القدماء عبر رصيدهم الثقافي المتداول، فاعتبر ذلك أم الكبائر، كما اعتبرت قراءة الفيلسوف بها ضرورة تعلو على قراءة الأديب في طلب التطابق بين الحقيقة الذاتية والإبداعية... بدعوى عدم اكتفاء الفيلسوف بالإمتاع الذي تحدثه تجربته الصادقة في نفس الغير، كما يفعل المتأدب، بل يضيف إليه الاقتناع بضرورة التجربة في جمعها بين شهادتي (الحس/ العقل)...

ويخلص فقيه فلسفة الترجمة إلى أن كل فكر وراءه ترجمة لا يمكن أن يكون فكراً بدعوى التشويش على المعنى التفلسف وحرمان الممارسة من انطلاقها إنطلاقة تجديد واستقلال. ولو أفسح النقاد هامشاً لتقصي التشويش والعماء في تنظيراتهم (الأدبية/ الفلسفية) لما كان لكثير من الإسقاطات أن تحل محل التحليل لديهم، في تغييب لجماليات الترجمة في عمل كرواية (الجميلات النائمات) أو رواية (البومة العمياء)...

ولركوب الأطروحة في فقه فلسفة الترجمة يجد طه عبدالرحمن في لادميرال ما يعزز حجته من كون الخطاب الفلسفي مصب لطرفين متعارضين، هما (الذاتية الخاصة للمتفلسف) و(شمولية الفكر المخاطب لكل الناس)، وبذلك يخرجها الطرف الأول من العلمية، والثاني من الأدبية. مما يجعل الخطاب الفلسفي توسطياً بين الاثنين، يقوم بتجريد الفكر من اللفظ، على خلاف أي مترجم يتوسع في العناية بتأثير اللفظ في الفكر...

وبذلك يتم تبني (الذاتية في تكوينها والموضوعية في منتهاها) عند طه - على حد تعبير لادميرال - مما ينتهي بالأول إلى توسيع خلاصته في شكل حكم قيمة، تفترض الترجمة أصلاً والفلسفة فرعاً في الحقل العربي بالمقارنة مع الحقل الغربي الذي تعكس فيه الآية، لتصير فيه الفلسفة أصلاً والترجمة فرعاً، كما لو كان الهوية نوعاً من الإبستمولوجيا...

ولا يخص تحصيل الحاصل هذه المدونة الكلاسيكية وحدها، بل يجري على المدونة الحديثة، علي حد سواء، لأن ما يطلق عليه طه (الترجمة في طورها الاستئنافي) تتميز بأفراضها في أسباب النهوض واحتذائها بالنقول، ليندرج التركيز هنا على مواقف الفلسفة من الترجمة باعتبارها خلفية فكرية مفتقدة في الترجمات الأدبية، وبدون هذه الخلفية يستحيل إنجاز القراءة النظرية والمقارنة للنصوص ومفاهيمها حول الأصول والأهداف...

ويظهر أن جمالية الترجمة تتخذ ثلاثة أشكال مع طه، فهي (تحصيلية/ توصيلية/ تأصيلية) ذلك أن الأولى لا تحفظ أية خاصية تجديدية، لتحفظ الثانية بعضها، والثالثة كل الخصائص، وينبني تفضيل الثالثة، على مقتضى كون التأصيل في الترجمة لا فارق بينه وبين المؤلف سوى اعتماد الأولى على نصوص متفرقة ومدموجة، والثانية على نص مدمج...

وبذلك تستبعد جمالية الترجمة التحصيلية لتطويلها العبارة والتواصلية لتهويلها المعرفة... كما تقرب جمالية التأصيل

لاختصارها العبارة وتهوينها المضمون توخياً (لأقصى إنتاج بأدنى استنتاج) وابتعاداً عن (آفة التطويل والتهويل) لصالح (الاختصار المهون)... خاصة وأن الوهم السائد يميل إلي اعتبار العرب، إلى الإيجاز أميل، وعن الإكثار أبعد، بتعبير ابن جني...

وجمالية التأصيل هنا تعد مثالية، تتعارض مع التوسع في الوظيفة اللغوية، التي طالما نزعت إلى التفسير التعليمي أو الحذف الأخلاقي، أو امتناع الرقابات الذاتية عن ترجمة نصوص ومؤلفين بدعوى التقية، فيكون بذلك الامتناع عن الترجمة الشفافة تحقيقاً لنزعة الترجمة الملونة بالمكيفات المشروعة وغير المشروعة...

وبعيداً عن كل المعوقات الذاتية والموضوعية، يبدو أن قيمة الترجمة وجماليتها تكمن في قدراتها على تحفيز الأفعال، لا في تحققاتها النهائية، لذلك نجد روبير جوردان بطل رواية (لمن تدق الأجراس) يكشف عن اللحظة التي يعيشها بترديده لكلمة (الآن) عبر لغات بابل: (maintenant/ athora/ Now/ heute)، لكن فقر هاته السلسلة من الألفاظ يخلف لديه شعوراً بالخيبة يجعله يردد في نفسه (الآن) يا لها من كلمة سخيفة للتعبير عن عالم بأكمله!).

لذلك لم يكن من المستغرب أن تستبدل جمالية اليقين المعرفي باللاحسم الجمالي في المشروع الفلسفي لنتشه. فيتكلم

زرادشت مفضلاً الفنانين على الفلاسفة، لتوظيفهم سلطة المجاز اللانهائية بفعاليتها وتواؤمها وطبيعة اللغة، لتتحول الترجمة إلى مرايا متجاورة لا إلى مرايا مكسرة أو محدبة، أي إلى عملية تعددية مطلقة، تشدد على دور التاريخ في تشكلات الذات وتأويل فجوات النصوص وترجماتها... مادامت قراءة هذه الفجوات الأنطولوجية تمثل فضاء التقاء طرفين لإنتاج النظرية، حيث تتحول الترجمة إلى جمالية لإجادة (القراءة المثمرة)، وهو ما سيوظفه دريدا فيما سيطلق عليه (نمو اللغة)، حيث تعمد الترجمة إلى تعويض مفقود اللغة في الكتابة الهدف، حرصاً على التكامل المشترك، بنزوعه إلى كل مرجأ بدل بلوغ حالة التجلي، حيث يتم الاحتفاء بافتقاد اللغة الخالصة... ويتحول النص المترجم إلى مجهول لغوي وإبداعي، يولد لغة أخرى تحاكي لغة الأصل مظهرياً، لكنه تشكل غيابها واختلافها المتحقق والمختفي في نفس الآن.

لا شك أن فيلسوف الترجمة في كل هذا يستوحي قصة برج بابل ويعاكسها حتى لا تستقل قصة الأصل وإنشاء أصل الترجمة بعقيدة واحدة، وتأتي المعاكسة في عنونة عمل دريدا (Des Tours de Babel) دلالة على اختلاط اللسان ووقوعه في الاضطراب، تخليصاً للغة من مقام النص الأمثل، لممارسة الترجمة وتجلي لغتها الخالصة. وينطلق هذا المنظور من تصور هو ثمرة فلسفة للترجمة بدل علم للترجمة...

من ثم، تقدم النظرية التفكيكية للترجمة مفهومي

(الاختلاف) لهايدغر و(البقاء) لبنيامين، لإفادة الأول إبطال القول بجوهر المعنى وإبطال الثاني للأصل... وبذلك تستبعد إمكانية قياس صواب المعنى، بتدحيض مفهوم البنية المطلقة في الترجمة تدشيناً لخفاء معنوي لا يوقف الحقيقة على لغة، بل يجعلها ملكاً مشاعاً لكل اللغات، وبذلك يكون التنظير والممارسة مجالاً لالتقاء الترجمة والفلسفة بهدف إنماء جمالية خطاب مشترك، يتجاوز فرضية الأصل الأفلاطوني، الذي لا ينتج في الترجمة غير صورة مجازية، تعد بمثابة مرآة الأصل الواحد...

من ثم، توظف أمثولة برج بابل فلسفياً لتفكيك مزاعم اللوغوس ولغوس اللغة العالمية المستندة إلى الحكمة الجامعة للأمة الواحدة، دون غيرها. وبذلك تتحول الترجمة إلى ضرورة واستحالة معاً، ولن يستند المصدر والترجمة إلى أصل واحد، بقدر ما تنزع كل ترجمة إلى استنباط الجوهر الجامع لكافة اللغات، بنهج سلوك يأخذ بأسباب الأدب في الفلسفة، لتتم المزاوجة بين التخييل والتدليل، طلباً للمعنى الفلسفي في الأدب، ولصورته في الفلسفة...

وتتأسس بذلك لغة خالصة تتآلف فيها جميع وجوه القصد المميزة للغات الخاصة، ولن تكون الترجمة بذلك مجرد إرادة ضم الأصل إلي النقل، بل انكشافاً لأعم وأشمل المعاني والحقائق في مختلف اللغات، تحقيقاً لأخلاقيات الترجمة وميتافيزيقاها... فلا جمالية ترجمة تعارض ا لبوليفونية وأنساق اللغة وأنثروبولوجية

الثقافة في اعتماد على المقايسات والمفاضلات والتحليلات والتركيبات والاستضافات والتناظرات والحوارية، تحقيقاً لتحويل مجاز لغة إلى أخرى، يجعلنا نتكلم بكلمات لها طفولتها فينا... ألم يعتبر هارولد بلوم (أن كل القصائد الشعرية عبارة عن ترجمات أو سوء قراءات إبداعية لقصائد أخرى؟).

ألم يعلن إتيان دولي - الذي أحرق بسبب ترجمته الحرة لأحد نصوص أفلاطون في القرن 16 - أن (على المترجم ألا يكون عبداً وفياً للنص الأصلي)؟

ألم يتنبه أندري جيد إلى خطأ خضوع ترجماته لمشيئته، موصياً مترجميه فيما بعد بعدم اعتبارهم عبيداً لكلماته وجمله؟

فالأمانة في الترجمة ادعاء لا يسلم من القوادح، مادامت تقوم على مقاييس خيانتها وانزياحها عن مستوى المماثلة إلى المغايرة، أليس النص (فسيفساء من النصوص) عند كريستيفا؟ فجمالية الترجمة في سعيها إلى نص مغاير يتماثل مع الأصل، دون أن تكون له أفضلية على النقل، ترسخ دونيته، مادام النقل لا يغني عن الأصل لافتقاره إليه. فالعبارة الأصلية في الترجمات العديدة لا يمكن عودتها إلى نقطة البداية إلا مقلوبة ومسموعة، بتعدد حلقات تداولها، التي تعمل على تهاوي ميتافيزيقي لأن (الجميلات الخائنات) تعمل على تجنب كل ما يتوافق مع ذائقة العصر بإنجازها لجمالية مقارنة وشعرية، تتوق باستمرار إلى المجاوزة بين التعرف على الغير بعد حصول التعرف على

الذات... إنها الذات الأنطولوجية... فالجمالية التي نسعى إليها لم تعد أفلاطونية دوغمائية، ولا كانطية نقدية، ولا وضعية تتجاهل فلسفة الفن وعلم نفسه واجتماعه، ولكنها جمالية قيم وأنظمة ومناهج... إنها جمالية التحولات، التي تدل على شيء آخر غير زمن القطائع وأزمات العقود الفارطة، إذ لا يتعلق الأمر بقطيعة مع نظام قديم ولا بتكسير هيكل مؤسساتي، بقدر ما يتعلق برهان فني وثقافي، يسعى إلى الإندماج في إدارة المعارف والآداب وتكاملها. وبذلك يمكن أن ننحت اصطلاح جمالية تقنية التحولات (11) على غرار التقنية العلمية والتقنية الفنية.

الهوامش

1) جوزي لامبير، الترجمة. ت. حسان محمد عبدالفتاح، مجلة فكر ونقد س، ع 10 يونيو 1998 ص 12.

2) السابق، ص 112.

3) السابق، ص 112.

4) بناصر الباعزاتي،. الترجمة بين النص والمرجع، ضمن مجموع الترجمة والتأويل، كلية الآداب/ الرباط 1995، ص 39.

5) جوزي لامبير، السابق، ص 116.

6) السابق، ص 116.

7) طه عبدالرحمن، فقه الفلسفة: الفلسفة والترجمة، المركز الثقافي العربي، بيروت 1995، ص 246.

8) عبدالرحمن بدوي، مقدمة (أرسطو: فن الشعر)، بيروت 1980، ص 56.

9) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط 4، دار النهضة 1969، ص 80.

10) Z. Todorov, la poitique, seuil, 1980, p 29.

11) Technique et Esthetique, Reu, la lortique, Uu 3, M Sem, 1999.

* * *

النقد الغربي
والنقد العربي

محمد ولد بوعليبة

تمهيـد

«2»

إن اتصال العالم العربي بالأروبيين الذي نتج عن حملة نابليون على مصر في نهاية القرن الثامن عشر قد نجم عنه وعي المثقفين العرب بضعف مجتمعهم. ففي دراسته «أصول رواية مشهورة في الأدب العربي الحديث حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي» يُذكِّر هانري بيرز H.PERES بالأهمية التي اكتسبتها الترجمة العربية لكتاب أدمون ديمولين E. DEMOLIN: سر تفوق الانجلوسكسون سنتين بعد نشره في باريز سنة 1897.

ففي المقدمة التي يعرض فيها تقويم الكتَّاب والصحفيين الفرنسيين للكتاب، يكشف المترجم، أحمد فتحي زغلول، عن ضعف أمته.

لقد كتب هانري ابيريز H.PERES يقول «إن هذه المقدمة: أحدثت صدمة في الرأي العام المصري. فالمقدمة والكتاب كلاهما قد أديا بالمصريين إلى الرجوع إلى ذواتهم، وهكذا تم نشر سلسلة من التحقيقات بالعربية وحتى بالفرنسية تتناول الحياة العامة والخاصة لسكان وادي النيل سواء كانوا في المدن أو في الأرياف»(1).

لقد نجم عن اكتشاف الحضارة الأوربية سلسلة من

التساؤلات والرجوع إلى الذات رجوعا أخذ فيه النموذج الخارجي مكان الصدارة باعتباره مصدر قوة. والحقيقة أن المشكل الأساسي هنا هو مشكل الحداثة ذي الصلة الوثقى بالأدب.

إن الانفتاح على الخارج ببسطه مرآة أمام المجتمع العربي، قد مكنه من الوعي نوعا ما بالحاضر وبحركة التاريخ. وغدا الحاضر العربي يفكر حول مميزاته لا بالنسبة إلى الغرب فحسب، بل بالنسبة أيضا للعظمة الماضية لحضارته وقد تزامن هذا الوعي بالتاريخ مع وعي جمالي.

أدخل مفهوم الحداثة من طرف بودلير سنة 1859 مطالباً بجمالية جديدة يُؤْخَذُ فيها بالزمن الحاضر وبجوانبه الظرفية التي بدونها يبقى الجمال مجرد شكل فارغ يحيل إلى مطلق مجرد. فبالنسبة لبودلير فإن كستنتين جويوس CONSTANTIN GUYS: «يبحث عن ذلك الشيء الذي يمكن أن نسميه حداثة لأنه هو المصطلح الأكثر تعبيراً عن الفكرة التي تهمنا، ويتعلق الأمر في نظره بأن نستخرج من الموضة ما هو شعري داخل ما هو تاريخي، وأن نستخرج الأبدي من الانتقالي»(2).

إن مفهوم النسبوية Relativité هو مفهوم منحدر من مفهوم الحداثة، وينبغي على العمل الفني أن يكشف عن خصوصية الزمن الحاضر، أي الفكرة التي يصنعها الإنسان الحديث في زمنه حول الجمال الذي صار أبديا بواسطة الإبداع الفني في الواقع إن «الحداثة هي الانتقالي، والعرضي، وهما نصف الفن الذي يُكَوِّنُ الأبدي والثابت نصفه الآخر»(3).

إن الوعي بالتاريخانية historicité من خلال الحداثة قد سبب في العالم العربي نوعاً من الشك في المعايير الجمالية التي أنجزت في فترة ازدهار الحضارة العربية، تلك المعايير الجمالية التي بدت وكأنها غير قادرة على كشف التاريخي والانتقالي نظراً لعدم ملاءمتها للزمن الحاضر، فاتجه المبدعون صوب الغرب بحثاً عن هذه الحداثة من أجل تجديد مناهجهم. ولقد كان لإدخال الأنواع الأدبية الجديدة دور في انفتاح حركة النقد نحو الغرب. يقول الدكتور عبد السلام المسدي: «إن النقد لايتجدد إلا إذا جدد نظامه المفهومي أو قل إنه لا يتحول إلى حداثة نقدية إلا عند ما يستحدث جهازاً معرفياً يباشر به النص الأدبي كما لم يباشره به السابقون»(4).

إن التأثيرات الأجنبية على النقد العربي منذ نهاية القرن التاسع عشر، هي في الأساس تأثيرات غربية، قد جعلت من الضروري تنمية مجال الأدب المقارن. إن هذه الفترة الزمنية طويلة نسبياً بحيث يمكن أن تسمح لنا بأن نعرف ما إذا كانت هذه التأثيرات قد هضمت. ولكن الأدب المقارن في الجامعات العربية - وللأسف - غير متطور ويقتصر على تدريس تاريخ الأدب المقارن في البلدان الأروبية والولايات المتحدة، ولا توجد له أقسام مستقلة. والطلاب إنما يخضعون للامتحان فيه كمادة من بين مواد أخرى، ولايقدمون بحوثاً تطبيقية جادة، ورغم ذلك نجد بعض البحوث كأعمال: الدكتور حسام الخطيب **المؤثرات الأجنبية**

على القصة السورية وكتاب لويس عوض **المؤثرات الأجنبية على الأدب العربي الحديث** وكتاب مفتاح طاهر باللغة الفرنسية **طه حسين نقده ومصادره الفرنسية** ولكنها أعمال منفردة.

إن المفارقة تكمن في أن العالم العربي منفتح منذ القرن التاسع عشر على المؤثرات الفنية والأدبية الغربية، ولم يطور مجال الأدب المقارن الذي يفرض نفسه إذا ما اعتبرنا التغيرات في حقله الثقافي، كما يقول غالي شكري: «ولا يعيبنا نحن العرب أننا استخدمنا التراث الغربي في كثير من فنوننا الأدبية الحديثة لأسباب حضارية خارجة عن إرادتنا - ولكن العيب هو إنكار هذه الحقيقة بأن نتجاهل رصد المؤثرات الأجنبية في أدبنا الحديث حتى نتعرف على أدبنا معرفة أعمق. ولا ريب في أن هذا الميدان من ميادين النقد العربي لايزال بكراً ويحتاج إلى جهود أجيال كاملة»(5).

إن كثيراً من المثقفين العرب لم يقوموا حتى الآن بتفكير يراجعون فيه علاقة الثقافة العربية بالغرب والذين قاموا بالتفكير بقوا على مستوى النظرية. إن معرفة الدور الأساسي لهذه المؤثرات يمكن أن يعرفنا كذلك على الطريقة التي يمكن أن نستخرج بها الغنى الهائل للأدب العربي سواء ما كان كامنا فيه أو ما أحدثته هذه المؤثرات. وبالنسبة للنقد الأدبي فإنه أيضا متأثر بالغرب: وتمييز دور المؤثرات عليه يقودنا إلى معرفة دقيقة بهذا النقد الذي تبنى هذه المؤثرات وتجاوزها. إن معرفة الذات تمر

حتما بمعرفة الآخر وكما قال حسام الخطيب: «تجاهل دورها الأساسي [المؤثرات الأجنبية] تجاهل لشيء جوهري في تركيب الساحة الأدبية العربية المعاصرة»(6).

إننا نقترح في هذا الكتاب نقدا للنقد الجديد كما ظهر في نهاية القرن العشرين ونحن ندرك كذلك أنه يمكن أن يتطور، ولكن سوف نقرؤه هاهنا باعتباره كلاً. فبعد أن نتناول في الفصل الأول تطور النقد الجديد في الغرب وفي فرنسا بخاصة، وفي الفصل الذي يليه تطور النقد العربي في علاقته بالأنواع الأدبية من خلال استقبال النقد الجديد في الغرب، سنقوم في الفصول الخمسة المتبقية بقراءة متفطنة لنصوص كل من خالدة سعيد ويمنى العيد وسوف نحاول أن نتعرف من خلال تلك القراءة على عناصر النقد الغربي الظاهرة والمضمرة من كتاباتهما. لقد ذكرت لي الدكتورة يمنى العيد في بعض مراسلاتها أنها قرأت باللغة الفرنسية كلا من باختين BAKHTINE بروب PROPP، والشكلانيين الروس، وسوسير SAUSSURE، لفي ستراوس LEVI STAUSS وغولدمان GOLDMANN، ولوتمان LOTMANN، وجان كوهن J.COHEN غريماس GREIMAS جنت GENETTE، بارت BARTHESماشري MACHRERY، وخاصة تودوروف TODO-ROV. ولكن معرفتنا من خلالها بتلك القراءات لم تجعلنا نقوم بإسقاطها على نصوصها، لقد وجهتنا حتما تلك المراسلات فلها منا الشكر والعرفان ولكنها لم تدفعنا إلى التوجه في اتجاه بدل آخر. إننا اخترنا دراسة النصوص وكانت قراءتها هي الموجه

الحقيقي لعملنا. وقد استطعنا اكتشاف مؤثرات لم تذكرها كتأثيرات برخت BRECHT مثلاً. وبعد أن قرأت يمنى العيد هذا الكتاب مخطوطا رأت أنني حاسبت تجربتها على ما لم تكن قد همت به وهو تطبيق مبادئ ومفاهيم النقد الغربي وقد بدا لها البحث وكأنه «مقارنة ترتكز على المطابقة بين نحن وهم». وذلك في رسالتها التي بعث بها إلينا من بيروت في نهاية سنة ألفين 2000 والمنهج الذي استخدمناه في دراسة كتابات يمنى العيد هو نفسه الذي استخدمناه في دراسة خالدة سعيد. لقد جمعتنا حوارات كثيرة وحدثتني عن قراءاتها للنقد الغربي وخاصة قراءتها للبنيويين. ولكننا بحثنا في تأثيرات أخرى على أفكارها النقدية، تأثيرات طبعت مرحلة نهاية الخمسينيات. إن سنة 1957 سنة إنشاء مجلة شعر يمثل مرحلة تحول في الشعر العربي، ومن ثم في النقد الأدبي العربي، هذا النقد الذي سوف يهتم بالبنيوية في السبعينات. إن كلاً من خالدة سعيد ويمنى العيد تمثل تياراً في النقد الأدبي العربي الحديث. فيمنى العيد ناقدة ماركسية التفكير ستتجه في مرحلة ثانية من إنتاجها النقدي إلى البنيوية في حين لا تنتمي خالدة سعيد إلى تيار فكري نقدي بعينه ولكن هاجسها هو مواكبة التجارب الشعرية الجديدة. إن هذا الهاجس سيقودها في اتجاه البنيوية كذلك.

وإن اختيارنا للبنان يعود إلى سببين رئيسيين أولهما عاطفي، فقبل أن تمزقه الحرب كان روضة من رياض الفكر مفتوحة لكل رأي، وكان يعمه دفء العيش. والسبب الأكثر قوة، أنه -

بالإضافة إلى مصر - كان لبنان نبراسا للعالم العربي في المجال الثقافي. ومن جهة أخرى فإن خطتنا في البحث حول النصوص هي التي أرغمتنا على تحديد المتن على نقاد من دولة محددة كعينة ممثلة.

إن المشروع الذي قاد بحثنا هو كيف انعكست على العطاء الفكري تلك الأزمة التي اجتاحت الوطن العربي منذ بداية القرن؟ كيف انعكست على مجال الأدب. وبالذات في مجال النقد الأدبي. وسوف نحاول الجواب من خلال هذا الكتاب على السؤال التالي: إلى أي حد هضمت هذه المفاهيم النقدية المستعارة من الغرب؟

الفصل الأول
نبذة موجزة عن النقد الجديد في الغرب

إن التجديد في الدراسات الأدبية في فرنسا خلال الستينات يشكل قطيعة بين النقد الجامعي وما عرف بالنقد الجديد Nouvelle critique، ومن المعروف أن هذا النقد «متشكل من كل المقاربات التي تستدعي العلوم المستقاة من العلوم الإنسانية،]ثم المقتصرة [على الاتجاه البنيوي». هذا الاتجاه الذي اتسع مداه.

ولكي نستطيع تحديد حقل دراستنا فقد اخترنا الانطلاق من نصوص النقاد العرب. وهكذا انطلاقا من المتن الذي اعتمدناه فإننا لن نتعرض للنقد الذي يعتمد التحليل النفسي لا إلى

تطوراته مع شارل مورون CHARLES MAURON ونقده النفسي الذي عرف بـ: Psychocritique ولا إلى النقد النفسي الوجودي Psychanalyse Existentielle مع دوبرفسكي DOUBROVSKY وجان بلمن نويل BELLEMIN-NOEL لأن النصوص التي قمنا بدراستها لاتحيل إليه. وهذا لايعني أننا لن نتساءل عن الصمت حول هذا المنهج وحول جماعة تَلْ كَلْ QUEL TEL التي تقع على مفترق الطرق الذي يوصل إلى الماركسية، وعلم النفس وعلم اللغة، ويبدو أننا سوف ننقاد إلى هذه المناهج بصورة غير مباشرة لأن خالدة سعيد قد تأثرت بها. وسوف نضع جانبا ولنفس السبب النقد الموضوعاتي الذي تمثله زمرة من النقاد هم ستاروبنسكي STAROBINSKI وريشار RICHARD وجان روسي J.ROUSSET. مع أن باشلار BACHELARD الأب الفعلي لهذا النقد كان موضوع تفكير لخالدة سعيد من خلال كتاباتها الأولى.

إن مقارنة النقد العربي والنقد الفرنسي، وتأثير هذا على ذاك يسوقنا إلى إثارة إشكال آخر؛ ففي الوقت الذي يهتم النقد العربي بالشعر أساسا يتجه تركيز النقاد الجدد الفرنسيين على الحكاية، القصة، النص؛ أعني النثر بشكل عام فهل هنالك إذن حقل قابل للمقارنة يمكن القيام به بين النقدين؟ نعم إذا اعتبرنا أن موقف الناقد قد تَغَيَّرَ اتجاه الحدث الأدبي!.

إن الهدف الذي تسعى إليه دراستنا هذه هو البرهنة على الأدوار المختلفة لكل من الناقدين؛ الناقد الفرنسي والناقد العربي.

إن السعي إلى هذا الهدف يقود كذلك إلى التساؤل حول مكانة النقد كنوع هل هو أدبي أم لا أدبي؟

خلال الخمسينات بدأ ينمو تفكير حول فعل الكتابة قام به أولاً رولان بارت R. BARTHES من خلال كتابه **درجة الصفر للكتابة** Le degré zéro de L'écriture وخاصة من خلال كتابه **النقد والحقيقة** Critique et Vérité الذي يرد فيه على ابيكار R.PICARD حول RACINE راسين.

وقد ظهر كتاب النقد والحقيقة ليضع النقاط على الحروف فيما يتعلق بطموحات النقد الجديد. هذا النقد الذي يرغب قبل كل شيء في أن يكون علمياً، («يقظاً» كما يحب آلان روب غريه GRILLET أن يصفه)(8) وسوف يساهم في الفعالية البينوية، ويمكننا القول إن الوسيلة الوحيدة من أجل أن يتجنب النقد «راحة الضمير» أو «النية السيئة» (...) يجب أن يضع هدفاً أخلاقياً له لانزع رموز معنى الأثر المدروس، ولكن إعادة تشكيل القواعد وعوائق تشكل هذا المعنى»(9).

وقد كان الباعث إلى هذا النقد الفرنسي الجديد هو ترجمة كتاب بروب PROPP **مرفولوجية الخرافة** La Morphologie du Conte 1928 الذي ترجم إلى اللغة الفرنسية عام (1965-1970) وكذلك دراسة ياكبسون JAKOBSON وكلود لفي شتراوس C.L.STRAUSS حول قصيدة القطط لشارل بودلير BAUDELAIRE.

فكيف نعرف هذا النقد الجديد؟

لكي نكون أكثر دقة سوف نسترشد بالمراحل التي ميزها دوبرفسكي DOUBROVSKI في كتابه **لماذا النقد الجديد**؟ إن المرحلة الأولى من النقد الجديد تتوازى من حيث ظهورها مع تشكل العلوم الإنسانية التي جاءت ثورة على معرفة القرن التاسع عشر الاختزالية. وهكذا ظهر علم النفس الفرويدي وعلم اجتماع الأدب. وكل من الاتجاهين يحاول إبدال مقارنة المضامين بجعل البنى في علاقات وجعل هذه البني داخل تسلسل موضوعي (ليبدو فريدية أو جدلية المجموعات الاجتماعية).

إن الوجودية تشكل المرحلة الثانية وهي توازي المرحلة الأولى التي فيها حاربت فلسفات الوجود الإديولوجية المنحدرة من العلوم الإنسانية وتبنت الفاعل Sujet وهذه هي نقطة انطلاق النقد الموضوعاتي الذي يمر بالحدس.

وحوالي 1960 «حدث التحول من فكرة بنيوية STRUCTURALE (نسبة إلى بنية STRUCTURE) إلى فكرة بنيوية (نسبة إلى اتجاه STRUCTURALISME)»[10].

إن الألسنية تمثل النموذج الأمثل لأن نظامها القائم على علاقات الكلام قد أقصى الفاعل أي المتكلم ولم يعد هاجسه معنى العبارة. وعزل المرجع باعتباره خارج الأدب. من هنا كانت أولوية الدال وأصبح فعل الكتابة قاصرا. وأصبح التحليل الأدبي يركز على البحث عن الوحدات الدالة المكوِّنة للنص وعلى العلاقات بين هذه الوحدات.

وقد أدى هذا إلى تجديد في تحليل النص (بروب PROPP، كريماس GREIMAS)، وإلى نظرية الأشكال الروائية (الوجوه الثلاث Figures III لجنت: GENETTE). وإلى التحليل الأسلوبي.

وفيما يتعلق بالنقاد الغربيين الذين سنقوم بالتعرض لهم والذين يشكلون موضوع دراستنا سوف نتتبع التصنيف الذي أقامه جان إيف تاديه J.IVES TADIE[11] والذي بدا بالنسبة لما نقترحه أكثر دقة. هذا التصنيف هو كالتالي:

أ- سسيولوجية الأدب

إن الاتجاه الأول يتزعمه بدون منازع لوكاتش LUKACS غولدمان GOLDMANN وباختين BAKHTINE.

ونجد أن مفهوم رؤية العالم vision du monde يمثل النقطة المركزية في فكر غولدمان مفهوم رؤية العالم المشتركة بين المجموعات الاجتماعية التي توجد في ظروف اجتماعية واقتصادية واحدة، والكاتب يعبر عن هذا النظام «إن الأثر الأدبي أو الفني العظيم هو الذي يعبر عن رؤية للعالم». ورؤية العالم هذه هي مظهر لوعي جماعي وصل مداه في الوضوح المفهومي أو هي ظاهرة حساسة في وعي المفكر أو الكاتب، وهؤلاء يعبرون عنها بدورهم في الأثر الذي يدرسه المؤرخ مستخدما الوسيلة المفهومية التي هي رؤية العالم: مطبقة على النص، وهذه تسمح له باستخراج:

أ - ماهو أساسي داخل الآثار التي يدرسها.

ب - «معنى العناصر الجزئية في مجموع الأثر»[12].

إن على هذا التفكير أن يزاد تعميقا وذلك بالتساؤل لماذا «تم التعبير عن هذه الرؤية في هذا العمل، وفي هذا المكان وفي هذا الزمن بالتحديد وبهذه الطريقة أوتلك»[13]. ويبقى أن نتساءل حول الفروق التي تلاحظ بين الأثر ورؤية العالم التي تناسبه.

ب - الشعرية Poétique

وفي هذا التيار يمكن أن نصنف كلا من تودورف TODOROV جنت GENETTE وباختين «إن الأثر الأدبي ليس موضوع الشعرية، إن الذي تتقدم الشعرية بمساءلته، هو مميزات خطاب خاص هو الخطاب الأدبي.وكل أثر هنا يعتبر تمظهرا لبنية مجردة عامة هي إحدى تحققاته الممكنة، وبهذا يكون هذا العلم لايهتم بالأدب الحقيقي ولكن بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يهتم بالخاصية المجردة التي تميز الأثر الأدبي أي الأدبية»[14].

جـ- السيميائية

وأخيراً في تيار ثالث نسميه السيميائية SEMIOTIQUE يمكن أن نصنف غريماس GREIMAS بروب PROPP وجماعة تل كل TEL QUEL وجوليا كرستيفا JULIA KRISTIVA، وبارت من خلال **المغامرة السميولوجية** L'Aventure sémiologique (التي تضم كذلك عناصر السميولوجية ومدخلا إلى التحليل البنيوي للنص) و«عندنا أن هذه المرحلة تندرج إجمالا بين مدخل إلى **التحليل البنيوي للسرد** 1966 وS/Z 1970، والعمل الثاني ينقض إلى حد

ما الأول، وذلك بتركه للنموذج البنيوي ولجوئه إلى ممارسة النص الأكثر اختلافاً (...). إن النص بالمعنى الحديث، والحالي، والذي نحاول إعطاءه لهذه الكلمة يتميز جذريا عن الأثر الأدبي:

فهو ليس إنتاجا جماليا، إنه فعالية دالة:

وليس بنية إنه هيكلة،

وليس موضوعاً ولكنه عمل ولعب: وليس مجموعة من الرموز المغلقة، التي وُهِبَتْ معنى، والذي ينبغي البحث عنه للعثور عليه، إنه حجم من الآثار في تحول:

إن المتتالية النصية ليست المعنى، ولكنها الدال»(15).

إنها في حقيقة الأمر ثورة في النقد الأدبي عرفها القرن العشرون، ثورة انقطعت جذريا عن عادات التقليد الجامعي الغارق في البحث عن سيرة الكاتب على طريقة سنت بوف SAINTE-BEUVE ولانصون LANSON. إن معظم هؤلاء النقاد الفرنسيين والغربيين قد ترجم إلى العالم بما في ذلك العالم العربي الذي استقبل حتى كتابات الشكلانيين الروس بواسطة ترجمتها إلى اللغة الفرنسية.

إننا من خلال هذا الكتاب نقترح البحث في مشكلات القراءة التي سببها إدخال هذا النقد الذي تبلور حول أدب مختلف عن الأدب العربي في تعبيره. ونريد البرهنة في إطار هذه الدراسة على الدور الذي لعبه هذا النقد في تكوين تفكير النقاد العرب

حول النص، وذلك بالاعتماد على نصوص من النقد اللبناني لناقدتين لبنا نيتين وهما خالدة سعيد ويمنى العيد.

إنه في لبنان ولأسباب لا أدبية كان التفكير حول أمور الأدب أكثر تقدما في هذه المراحل، ومن جهة أخرى فإن هاتين الناقدتين تسمحان لنا بتنمية إشكالية خاصة.

الفصل الثاني

تطور الأدب والنقد في الوطن العربي منذ بداية القرن العشرين

إن النقد من الفنون الأدبية التي تعتمد في وجودها على الأثر الفني، وهذا يسوقنا إلى البحث عن استقبال النقد الأجنبي عبر موضوعه الذي هو الأدب وعبر حركة التجديد فيه.

وخلال بحثنا في الآثار الأدبية التي كانت موضوعا لهذا النقد الجديد سنبين أن أغلبها كان أجناسا أدبية جديدة على الأدب العربي روائية ومسرحية (من مثل **موسم الهجرة إلى الشمال** - ذات البنية المعقدة -) وشعر جديد. ومن ثم يصبح التفكير حول استقبال النقد الغربي في الوطن العربي محكوما بتساؤل حول تطور واستقبال هذه الفنون الأدبية الجديدة الوافدة من الغرب كذلك.

إنه كلما ظل الأدب محكوما بالفعل بمعايير الجمال القديمة عند العرب فإن النقد البلاغي والنحوي التقليديين ليسا في حاجة إلى التساؤل عن جدواهما وجدوى وسائلهما. والنقد في هذه

الحالة حساس جداً وهو يتراءى وكأنه الغرض الأدبي الأكثر قبولاً للتغيير، فهو يحس كل جديد وفي وهذه الحالة عليه أن يتمثل كل جديد لمجتمع لايزال ينظر إلى الأدب بمعايير قديمة.

وفي نهاية الخمسينات أصبح لبنان قطبا للإبداع فلقد حذب بدفئه والحرية التي ينعم الناس بها فيه بعض المثقفين العرب القادمين من البلدان العربية الأخرى وخاصة من سوريا مثل يوسف الخال أدونيس غادة السمان وخالدة سعيد.

إن النقد يستقبل الآثار الأدبية الإبداعية ومن خلال عملية تكييف لها ينتج النقد موضوعاً يخضع هو الآخر لقارئ. وهذا الاستقبال من طرف الناقد للآثار الأدبية الأجنبية إنما يضمن تنقية ما هو آت من أجل إعطائه تأشيرة مرور.

إن هدف النقاد العرب ليس البحث عن الحداثة في حد ذاتها ولكنهم برؤيتهم للتغيرات التي تحصل على المجتمعات المتطورة أصبحت لديهم قناعة بتحديث مجتمعاتهم. إن أغلب التغيرات التي حدثت للأدب العربي خلال هذا القرن حدثت في مصر ولبنان وقد تواجد في مصر كثير من المثقفين من لبنان وسوريا وأسسوا صحفا ومجلات وتنظيمات ثقافية.

أ- استقبال الأنواع الأدبية الغربية:

إن الفنون الأدبية الجديدة في الوطن العربي قد أدخلت عن طريق الترجمة سواء الرواية منها أو المسرحية وعن طريق ثقافات أروبية (ألمانية، انجليزية، وفرنسية).

1 - الرواية:

لقد مهدت الترجمات لنشوء أعمال أصيلة في مجال الكتابة الروائية تم ذلك على مرحلتين: **أولاً** - ظهرت روايات بدت فيها الحبكة مأخوذة من العالم الغربي ومكيفة مع حقائق المجتمع الذي ينتمي إليه الكاتب وقد تساءل H.PERES الآنف الذكر: «لماذا أخذ كاتب **حديث عيسى بن هشام** 1907 فكرة بعث باشا مات خلال 1850 ودفن في مقبرة الإمام الشافعي ليحاكم معاصريه سنة 1900 ؟ »(16).

وكمصدر لهذه الفكرة راح H.PERES يسرد الأمثلة لهذه الفكرة في الآداب الأجنبية حتى وصل بها إلى الحضارة الرومانية واليونانية(17).

كانت الكتابات الروائية العربية الأولى أنواعا هجينة إذ كانت تجمع بين تأثيرات متعددة تأثير التقليد العربي في كتابة القصة الذي هو في الأساس الكتابة المقامية وتأثير الأنواع القصصية الغربية.

ثانياً: احتفظ المبدعون العرب بالشكل الجديد الوافد من الغرب للرواية وأعطوه مضمونات التجربة الإنسانية التي أرادوا كتابتها، ومن أمثلة ذلك رواية زينب لمحمد حسين هيكل 1914في مصر **ونهم** لشكيب الجابري سنة 1937 في سوريا، **وقميص الصوف** لتوفيق يوسف عواد 1937 في لبنان وهي قصص احتفظ بها المؤرخون لأنها كانت البداية الأولى للكتابة القصصية العربية(18).

وبدأ الانفتاح كما أشرنا مع حملة نابليون 1798م وقد تزامن هذا الانفتاح مع رفض من طرف العرب للامبراطورية العثمانية في الشرق العربي الأمر الذي أثار نقاشا حادا بين المناصرين للقديم والمناصرين للجديد الوافد من الغرب. فالمناصرون للقديم يرون أنه تجب المحافظة على الأدب واللغة العربيين في شكلهما والنسج على منوالهما وعدم الخروج عن نموذجهما. وأما الداعون إلى الجديد فهم يرون أن الأدب العربي ظل منذ القرن الرابع عشر يحاكي القدماء وهو في انحطاط شديد من جراء طغيان النموذج القديم، وإذا كان لبنان قد عرف تقليدا في الترجمة عند بداية الاتصال بالغرب فإن الأزهر المصري ظل محجماً عن هذا الاتصال نسبيا، ومع أن عصر محمد علي باشا قد عرف إرسال بعثات من الطلاب فقد كان هؤلاء يثيرون إعجاب الجمهور وتقول نادا توميش:

«إن أهمية الثقافة والحضارة الأجنبيتين جعلت هؤلاء الكتاب أولاً العائدون منهم من أوروبا يقبلون على ترجمة وتكييف المؤلفات الأجنبية بسرعة. وكان لعملية التكييف دور أهم في نشر الثقافة الغربية عند ما جعلتها في قوالب تقليدية محولة إياها لمعالجة المشكلات المحلية والقومية»[19].

وكان هؤلاء المسافرون وسطاء وكانوا يعرفون جيدا أفق انتظار جمهورهم، « L'horizon d'attente de leur public » والمطابق لأفق انتظارهم قبل سفرهم المتشكل من الأنواع الأدبية التقليدية. وكان لهذه المعرفة بأفق التحري من طرف البعثات التي سافرت

إلى أروبا أهمية كبرى إذ سمحت لهم بتحول عن طريق التكييف فيه تختلط المقامة بالأنواع الروائية الغربية، حيث تغدو الإعارة من الخارج موضة في سياق عربي.

إن **جان فالجان** بطل رواية **البؤساء** يصبح الشيخ عند مطنيوس عبد ويكيف جرجي زيدان (1864 1914) الرواية التاريخية لولتر اسكوت SCOTT WALTER مع المآثر الأدبية العربية. وهذه التكييفات للأنواع الأدبية الغربية أحدثت في ذهن القارئ العربي انتظارات جديدة نجم عنها إنتاج جديد فالاستقبال كما يقول دانيال لفرس DANIEL LEUWERS: «يتحكم بدوره في الإبداع»[20].

وهكذا استجابت لأفق الانتظار الجديد للجمهور، وبدأت تظهر أنواع روائية جديدة متحررة من تقليد المقامات ومن تكييف ADAPTATION الشخوص لحبكة قصصية مستوردة. وهذه الأنواع الإبداعية تتمتع بأصالة حقيقية مع احتفاظها برؤية أدبية جديدة يمكن أن تكون دعامة من دعائم الحداثة.

2 - استقبال المسرح وتجديد الموضوعات الشعرية

في نفس الفترة التي أدخل فيها فن الرواية أدخل المسرح وبنفس الطريقة في التكييف ADAPTATION قد ترجمت من المسرح الغربي أعمال موليير MOLIERE وراسين RACINE وشكسبير. ولكن هذا المسرح لم يلق قبولا إلا في الأوساط التي كانت تعرف الثقافة الغربية في ذلك التاريخ.

إن الشعر مهم في دراستنا هذه وهو النوع الأدبي العربي الأصيل من بين هذه الفنون وقد عرف بعيد ذهاب الترك ومجيء الفرنسيين تبدلا على مستوى موضوعاته وإذا كانت قد برزت فيه موضوعات الحرب والحماسة مع محمود سامي البارودي (1904-1830) فإن الجيل الذي جاء بعد البارودي وهو جيل متأثر من حيث المضمون بموضوعات الرومنسية سوف تتغير لديه الموضوعات التي كانت تطرق عادة من طرف الشاعر التقليدي لصالح الرومنسية: كعلاقة الإنسان مع الطبيعة عند خليل مطران (1871-1949) وموضوعات الحرية والطبيعة والحب والموت عند عبد الرحمن شكري والعقاد اللذين تأثرا بالرمنسية الغربية الإنكليزية خصوصا بايرون BAYRON شلي SCHELLY كيتس KEATS وردزورث WORDSWORTH وهكذا وجدت الرومنسية الغربية ظلالا سودا داخل المجتمع العربي في بداية القرن، فكان الفقر والاضطهاد مبعثان لكآبة الشاعر. إن جماعة أبولو APOLLO التي هي مدرسة ومجلة -أنشئت سنة 1932 وترأسها أحمد شوقي (1868-1932) وبعد وفاته ترأسها خليل مطران- قد مهدت بإنتاجها لثورة شكلية في الشعر ستعرفها سنوات الخمسينات. وسوف نقوم بمعالجتها عند تناولنا نقد خالدة سعيد الأدبي.

والواقع أن هؤلاء الشعراء كانوا الأوائل الذين بدأوا في تحرير البيت من القافية لصالح الشعر المرسل فتعدوا بذلك طرقا ومسالك في الكتابة الشعرية.

ب - بداية دخول النقد الغربي إلى البلاد العربية وإشكالية استقباله

لقد صاحب دخول هذه الفنون الأدبية دخول اتجاهات النقد الغربي ومنها الدكرتية والنقد اللانسوني ونقد تين TAINE ولقد كانت طرق هؤلاء مطبقة على الأدب العربي من طرف طه حسين (1889-1973) وأكثر هؤلاء تأثيرا على طه حسين نالينو NALLINO الذي بدأ، بالشك حول أصالة الشعر القديم من خلال محاضراته في سنوات (1910-1911) وقد أكد مفتاح طاهر هذه الفكرة فهو يقول: «ويمكننا أن نقبل أن NALLINO، هو الأول الذي أوحى إلى طه حسين بفكرة الشك في أصالة الشعر الجاهلي»[21].

ومن المؤكد أن طريقة طه حسين متأثرة كذلك ومن حيث المنهجية بالشك (الدكرتي) الذي لم يكن طه حسين- من خلاله- يقبل الأطروحات المسبقة على الأدب، وقد أثار ذلك غضب جماعة النقد القديم وخاصة عند صدور كتابه في **الشعر الجاهلي** (1926) الذي يرى فيه أن أغلبية الأشعار الجاهلية إنما هي من نسج رواة متأخرين مختلقين.

وبغض النظر عن القيمة الفعلية لآراء طه حسين فإنه كان لجرأته النادرة أثر كبير على حركة النقد إذ خرجت به هذه الآراء من أسر النظرية الرسمية وتزامنت آراء طه حسين مع حركة الديوان التي قادها المازني (1889-1949) وعباس محمود العقاد (1889-1964) وتعترف هذه الحركة بتأثرها بتيار النقد الانجلو

سكسوني نقد وردزورث WORDSWORTH وكولوردج COLERIDGE ووليم هازلت WILLIAM HAZLTT وقد أكدت بعض الدراسات الحديثة صلة نقد هذه الحركة بالنقد الإنجليزي كما أكدت أن هذا النقد كان عبارة عن ترديد آراء بعض كبار الرومنسية الإنجليز يقول الدكتور محمود الربيعي في كتابه **نقد الشعر** إن: «الصلة بين جماعة الديوان والرومنسية لم تكن مسألة نقد أو تقليد عشوائيين، وذلك على الرغم مما يبدو في كثير من الأحيان من التطابق الذي يكاد يكون تاما في الأفكار»[21].

وما هو شائع من أفكار **الديوان** قد أخذ حرفياً عن وردزورث من مقالته: «مقدمة القصائد الغنائية» وكانت دعوة أصحاب **الديوان** مرتكزة أساساً على تغيير يجب في نظرها أن يطرأ على الشعر، والحقيقة أن هذه الحركات كانت في أغلبها انطباعية بحيث أنها لم تؤصل نسقا نقديا ولامنهجية.

وفي نفس الفترة كتب ميخائيل نعيمه كتابه **الغربال** في القاهرة سنة 1923 وهو عبارة عما يجب أن يكون عليه النقد في نظره وذلك انطلاقاً من معايير الذوق لفصل جيد الأدب من رديئه.

هكذا كان النقد مواكبا هو الآخر لهذا الإنتاج الأدبي المحلي الجديد في التفاته هو الآخر إلى الغرب منذ بداية القرن وكان لهذا نتائجه الكثيرة التي نذكر منها: ظهور نقد القصة التي وفدت من الغرب هي الأخرى ولم يتأصل في البلاد العربية نقد قصصي لأن

هذا النقد كان يتغذى بالتأثيرات الأجنبية مما جعله يصاب بنوع من الغموض ناجم عن كونه أخذ وظيفة لم يكن قد أعد لها أصلاً وهي نقد فنون أخرى كالشعر مثلا، وبالفعل فمادام النقد يبحث عن مصادر تجدده من الخارج فإنه يفعل نفس ما تفعله الرواية أو المسرحية؛ هذه الفنون التي تتمتع بغاياتها الجمالية الخاصة بها وبذلك يعلن نفسه نوعا كسائر الأنواع، في حين أن دوره وقصديته هي أن يكون وسيطا بين الجمهور والأثر. ومهما كانت الوسائل الأجنبية التي يسخدمها النقد تخدم هذه الفنون الجديدة فإنها تبعده - أي النقد - عن الجمهور. وهكذا ظل الاستقبال النشط الذي يقوم به الناقد لايساعد الجمهور ذا الاستقبال الهادئ على فهم هذه الأنواع الجديدة التي أصبحت بينه وبينها ألفة غداة تكييفها.

إن تطور النقد في الوطن العربي يدعو كذلك إلى السؤال عن وظيفته.

إن هوة تبدو بين الزمرة المثقفة المكونة أساساً في الغرب والجمهور الذي لايزال متمسكاً بتقاليده الأدبية ومن هنا كانت مقولة JAUSS ياوص الذي ميز بين أفقين للتحري:

«أفق التحري الأدبي الذي يعكسه الأثر الجديد وأفق التحري الاجتماعي»[23].

وإذا كان أفق التحري الأدبي قد أنجز تكوينه عند القارئ العربي بحيث أصبح يقبل بل ويطلب القصة كعنصر مكون له فإن

أفق الانتظار الاجتماعي مختلف أشد الاختلاف عن نظيره عند القارئ الغربي وذلك عند ما يتعلق الأمر بتقييم الآثار الأدبية وقد عرف ياوص أفق التحري الاجتماعي قائلاً:

«إن التحري الملموس يتناسب مع مصالح القارئ، وأهوائه وما يحتاجه ومع تجاربه التي حددها المجتمع والطبقة التي ينتمي إليها وتاريخها»(24).

إن سعي النقد هو في تضيق هذا الفارق الذي يفصل بين طبقات القراء. وإذا كانت الرواية والشعر العربيين واللذين يشكلان أدب الرفض في المجتمع العربي، كانا دوماً يكلمان الجمهور عن مشاكله ومآسيه التي يعيشها، فإن النقد الذي نشأ وتطور في بيئة ثقافية مختلفة لم يواصل هذا الحوار. إن اللاسونية وفكر **هبوليت تين** TAINE، هذه الفلسفات الوضعية التي تترجم الاعتقاد في العلم في مجتمع يرى أن لكل حدث سبباً، إن هذه الأفكار لم تجد صدى في الجتمع العربي في هذه الفترات، لأن المجتمع العربي يتصور الأمور بشكل مختلف نظراً لاختلاف تقاليده الثقافية هذا إضافة إلى عوامل أخرى هي كون المجتمع العربي قد منع من تحقيق مصيره من جراء الاحتلال التركي والفرنسي والإنكليزي وبعد ذلك من جراء الدكتاتوريات الوطنية، التي لا تزال حتى نهاية القرن العشرين تقوم بتدجينه.

ويبدو أن النقد في هذه الفترات قد فقد دوره كمستقبل ومسهم في الإنتاج الأدبي فقد تمادى في القراءة من أجل خدمة

أكثر للأدب. ونعني بهذا أن معظم هذا النقد كان دعاية من أجل رواج الفنون الجديدة إذ ظلت مثلاً القصة التي تهم الجمهور تشهد تطورا يناسب تطور المجتمع مع تراجع النقد كمسهم فعال في تطور ذاته.

لقد كان النقد مطبوعا بطابع النخبوية إذ كان معظم نقاد المرحلة مكونين في مدارس فكرية أجنبية، وكان هؤلاء يطبقون بحرفية مبادئ هذه المدارس على مجتمع وأدب مختلفين، فقد نسي هؤلاء أن دور الأدب في المجتمع الفرنسي مثلاً ليس هو الدور الذي عليه القيام به في مجتمع من مجتمعات العالم الثالث. إن دور الرواية في أمريكا اللاتينية حسب وجهة نظر دانيال باجو DANIEL PAGEAUX كان دوراً أساسياً في تأصيل الوعي القومي والقاري (من القارة) لدى شعوب امريكا اللاتينية، فكانت القصة تروي رواية ولكنها مع ذلك كانت تكتب تاريخ هذه الشعوب. إن هناك تشابها بين هذه الرواية وأدب الرفض العربي، فالكتاب العرب بوصفهم الشارع العربي وحياة الناس فيه إنما يعبرون عن مجتمعات لا حول لها ولا قوة. في هذا الصدد ماذا يمكن للنقد أن يقدمه عند طلب الجمهور مادام النقد حريصا على إظهار أن شخوص هذا الأدب هم شخوص واقعيون؟

في الوقت نفسه كان هناك نقد مختلف تماماً هو نقد مصطفى صادق الرافعي وأحمد حسن الزيات اللذين اتجها نحو التقليد البلاغي العربي وحاربا المؤثرات الأجنبية. لكن هذا النقد

بدا ناقصاً عند تناوله لهذه الأنواع الجديدة ولم يستطع هذا التقليد تطوير حداثة، بين هذين القطبين قطب التجديد والتقليد كان النقد يتأرجح فلم يستطع الجمع بين جملة من القضايا يمكن أن تسهم في بناء مشروع نقدي وذلك ناجم عن عدم استيعاب النقاد لأفق تحري جمهور قرائهم.

جـ- استقبال الماركسية:

عند قيام الثورة المصرية سنة 1952 شهدت مصر تحولات ناجمة عن هذه الثورة، وبدأ الأدب يقترب من القضايا الاجتماعية، وبالفعل فقد شجع انفتاح مصر على العالم الاشتراكي وخاصة الاتحاد السوفياتي الأدباء والنقاد على الاضطلاع على الأدب الماركسي.

1 - الرواية الواقعية

تطورت القصة القصيرة والقصة الخرافية والقصة في اتجاه الواقعية، وشهدت هذه الفترة ظهور الرواية الريفية التي تصور القمع في صفوف الشعب والمثال الأكثر وقعاً هو قصة **الأرض** التي ظهرت سنة 1954 لعبدالرحمن الشرقاوي، هذا الماركسي المتحمس الذي أعلن انتصار الطبقات الكادحة. لقد كان الأدب في هذه السنوات يتجه دائما نحو الطبقات الأكثر فقراً إلى الفرد فيها وإلى حياته اليومية هذا الفرد الذي أصبح حبيس عالم يتطور تطورا مذهلا والتهمة موجهة أساساً إلى العادات التي لم تعد صالحة للعالم الحديث.

2 - النقد الماركسي:

في سنة 1954 حضر الناقد الماركسي حسين مروة المؤتمر الثاني لاتحاد أدباء الاتحاد السوفياتي، وبعد رجوعه كتب سلسلة من المقالات حول الواقعية الاشتراكية صدرت بعد ذلك في القاهرة تحت عنوان **قضايا أدبية**. وفي نفس السنة سافر محمد مندور إلى الاتحاد السوفياتي وجاء بفكرة الواقعية الاشتراكية كذلك من خلال ما أسماه بالنقد الإديولوجي.

وكانت هذه الأفكار اللبنة الأساسية التي قام عليها النقد العربي الماركسي الذي نشط حتى منتصف السبعينات، وكان من أعلامه محمود أمين العالم وعبدالعظيم أنيس وقد نشرا في بيروت كتابهما في **الثقافة المصرية** كما كتب محمود أمين العالم كتابه **الثقافة والثورة** سنة 1965 وكتب حسين مروة كتابه دراسات نقدية في نفس السنة.

أما في سوريا فقد تأسست جمعية من النقاد اليساريين سنة 1950 وأصدرت مجلة **النقاد**، وفي سنة 1951 تأسست في سوريا جمعية الكتاب اليساريين منهم حنا مينه، وجلال فاروق الشريف. وقد أسهمت المجلة في تقديم الأدب الروسي من خلال مقالات حول تولستوي وكركي وفي تقديم الاتجاهات المعاصرة في أدب الاتحاد السوفياتي. وفي سنة 1952 صدرت مجلة **الثقافية الجديدة** في لبنان ذات التوجه اليساري وشارك في إصدارها كل من محمد دكروب وحسين مروة. وقد وضعت هاتان المؤسستان هدفا لهما شرح الواقعية. وقد استقبلت المبادئ التي وضعتها

البيروقراطية في الاتحاد السوفياتي بحماس شديد، وبدأ النقاد في تلك الفترة بالبحث في الأدب عن البطل الإيجابي ونزع الطابع الميتولوجي الذي كان يحيط به في النقد ذي المنظوري النفسي، وقد دارت نقاشات حادة حول الواقعية على طريقة زولا ZOLA والواقعية الاشتراكية، وأظهر حنا مينه أن زولا كان واقعيا ولكنه لم يتخذ موقفا من الطبقات الحاكمة[25] أما حسين مروة فقد كان ينتقد النزعة التفاؤلية للشاعر إليا أبي ماضي فقد كان بالنسبة له عاجزاً وهارباً أمام الحقيقة الاجتماعية فهو يقول:

«إن أبا ماضي كان شاعرا واقعي النزعة رومنطقي الأسلوب والتناول»[26].

وقد كانت نظرية النقد عند هؤلاء النقاد هي نظرية الانعكاس وكان نظامها هو الترتيب، ترتيب الأدباء حسب انتماءاتهم العقائدية، لكن الأدب لاقترابه من تساؤلات الجمهور كان يستجيب لأفق انتظاره.

وبعد سنوات من هذه المرحلة سوف يبدأ الأدب القصصي بالانزياح شيئا فشيئا من واقعية تصويرية وحدثية إلى أعمال ذهنية ترقى أحداثها إلى اللامباشرة في اتجاه معان على القارئ اكتشافها. وقد حدث هذا الانزياح للإنتاج الشعري فلجأ الشعر إلى الرمز وإلى الخطاب التلميحي بواسطة الصور الميتولوجية.

وهكذا كان على النقد أن يبحث عن وسائل جديدة يمتلك من خلالها الأشكال الأدبية الطارئة.

د- استقبال البنيوية:

بعد الانتشار الواسع للنقد المصري خلال الخمسينات والستينات، أصبح النقد بحاجة من جديد إلى الانفتاح على الخارج. يقول إبراهيم الخطيب في مقابلة **لليوم السابع**:

«نحن ممارسي النقد في المغرب، قد تأثرنا في بداية تكويننا النقدي بنقاد المشرق - نقاد مصر خصوصاً - لقد تأثرنا بمحمد مندور بغالي شكري، بمحمود أمين العالم بعبدالعظيم أنيس، استمر هذا حتى أواسط السبعينات. بعد هذا وبتأثير الجامعة بوجه خاص حصل تحول عام في الكتابة النقدية في المغرب، حصل تأثر بالمناهج النقدية السائدة في فرنسا بخاصة»(27).

إن النقد العربي في هذه المرحلة قد التفت إلى الغرب من جديد للبحث عن آليات جديدة. إن الفلسفة التي جاء بها طه حسين ومعاصروه كانت قد صُفِّيَتْ ثقافيا في أروبا مع أنها وإن كانت تسعى إلى أن تكون عميقة لم تكن أقل من ذلك واضحة. والإشكالية التي ستطرح على جيل النقد الجديد البنيوي من العرب هي كيفية إدخال النظريات الجديدة في النقد العربي إذ تتمتع هذه النظريات بالتخصص الضيق والرؤية الشخصية، واللغة المتعددة المعاني الناجمة عن التعددية في الرؤى. إلى هذا التيار اتجهت حركة النقد الجديد في البلاد العربية.

1 - وضعية البنيوية في الوطن العربي:

إذا كان بعض النقاد العرب الجدد من مثل كمال أبوديب

ويمنى العيد قد حاولوا فتح طرق للبحث من أجل مقارنة التيار البنيوي بما قدمه التراث العربي من جهد في مجال علم اللغة كالجرجاني(-/47) والخليل بن أحمد الفراهيدي (100-170هـ) مثلاً. وإن لم يستطيعوا تعميق هذه المسائل، فإن كل الذين اهتموا بالبنيوية إنما اتجهوا إلى منابعها في الغرب وعن طريق الترجمات في أغلب الأحيان، ترجمات جلها يحاول التعريف بهذه المناهج الجديدة. ولقد كان استقبال التيار البنيوي في البلاد العربية متفاوتا من قطر لآخر حسب العلاقات التاريخية التي تربط كل بلد عربي بالبلدان الغربية. وقد عرف هذا التيار في مصر مع الناقد صلاح فضل من خلال كتابه **النظرية البنائية في النقد الأدبي** 1977، وكتابه **علم الأسلوب** مبادئه وإجراءاته، وفي الأردن أعطى الناقد كمال أبوديب دفعا لهذا التيار من خلال نشره لكتابه **البنية الإيقاعية للشعر العربي** (1974) **وجدلية الخفاء والتجلي** (دراسة بنيوية في الشعر) وفي تونس والمغرب تكونت مجموعات من النقاد حول مفهوم البنيوية، ففي تونس عبد السلام المسدي من خلال كتابه **الأسلوب والأسلوبية** نحو بديل **ألسني** في نقد **الأدب**، وكتابه **النقد والحداثة**. أما في المغرب فتوجد كذلك مجموعة من النقاد لهم ترجمات كثيرة لبارت وباختين وتودوروف وجنت ومقالات حول الحداثة العربية في مجال الأدب والنقد، من هؤلاء محمد برادة في كتابه: **محمد مندور والتنظير النقد العربي** ومحمد بنيس وكتابه **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، وحداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر**

والثقافة. أما في لبنان فتمثل هذا التيار الناقدتان يمنى العيد وخالدة سعيد وإن تفاوتتا في استخدام هذه المناهج نظرا لأنهما أقبلتا على هذا النقد بعد أن تمرستا بمناهج النقد التي سبقت زمنيا المنهج البنيوي، ولم يكن استخدامهما لهذا المنهج إلا من أجل ضخ عناصر جديدة في نظريات النقد التي أصبحت يومئذ في حاجة إلى عنصر جديد.

هـ - استقبال البنيوية في الوطن العربي

لقد كان تطور البنيوية في البلاد العربية تطوراً غير متكافئ فلم يكن النقاد مطلعين في كثير من الأحيان على ما يقوم به إخوتهم في الأقطار الأخرى، ونتيجة لذلك تعددت مشارب أخذهم عن النقد الغربي فبعضهم يرجع إلى ترجمات عن الإنجليزية ككمال أبو ديب أو إسبانية مثل صلاح فضل والبعض إلى النصوص الفرنسية وهو أكثر.

1 - مشكلات الترجمة:

إضافة إلى هذا هناك مشكلات الترجمة، فالغالبية العظمى من الكتب المترجمة والموضوعة في النقد العربي الحديث التي تستعير مصطلحات النقد الغربي تطرح على قرائها مشكلات كبرى، فلا يوجد إجماع بين مختلف المترجمين على مصطلح معين مما يتسبب في الضياع الذي يصيب المتعاملين مع هذه المصطلحات.

والأخطر من ذلك أنك تلاحظ فهما معكوسا لبعض

المسائل. إن عدم التشاور كان السبب في وجود ترجمات غير منظمة من أمثلة ذلك ترجمة نعيم الحمصي 1970 لكتاب بارت *Le Degré zéro de l'écriture* **بالكتابة في الدرجة صفر**، ولما كان نعيم الحمصي غير مختص في النقد الحديث اضطر محمد برادة إلى ترجمته من جديد سنة 1980. في هذه الحالة ومهما كانت معرفتنا للغة التي نترجم عنها فإن التخصص في الحقل المترجم عنه مسألة أصبحت لازمة.

إن مصطلحات النقد الحديث في الغرب قد دخلت إلى حقل النقد العربي بألفاظ متعددة. فكلمة narrateur قد ترجمها الكثير من المترجمين بكلمة (الراوي) واستعملت عند يمنى العيد بهذه اللفظة، ولكن محمد الوالي ومبارك حنوز ترجماها (بالسارد) في ترجمتهما لبعض فصول كتب ياكبسون المعنونة عندهم **بقضايا أدبية** وكلمة narration وnarratif المشتقتان منها في الفرنسية قد ترجمتها يمنى العيد بـ «السرد»، «السردي». أما texte narratif وtemps de la narration فقد ترجمتهما بـ «النص القصصي» و«زمن القص». وعند ابراهيم الخطيب من خلال ترجمته **لنظرية الأدب** (نصوص الشكلانيين الروس) فإن كلمة narration قد ترجمت عنده بكلمة الحكى. وكلمة fiction قد ترجمتها يمنى العيد بـ «المتخيل» ولكن فؤاد صفا وحسن سبحان في ترجمتهما لـ **لذة النص** Le plaisir du texte لبارت قد ترجماها بلفظة «خيال». وعلى الرغم من الجذر المشترك بين كلمتي «متخيل» و«خيال» فإنهما لاتعنيان نفس الشيء تماما، فالخيال يدل على موضوع

التصور، وصورته في آن، أما «المتخيل» فإنه يعني نفس الموضوع ولكن بالتركيز على العملية الذهنية التي أنتجته.

وتطرح كلمة conte مثل هذا الالتباس فيمنى العيد تترجمها بـ"حكاية" وهذه اللفظة "حكاية" قد وردت في كتاب سيزا قاسم بناء الرواية بمعنى الخرافة، وفي الترجمة التي قدمها شكري المهبوت ورجاء بن سلامة لكتاب **الشعرية** لتودوروف TODOROV ترجمت فيه بـ" خرافة" وكذلك في ترجمة كتاب بروب **مورفولوجية الخرافة** *La morphologie du conte*. أما كلمة Discour وقد خضعت لنفس التعددية، فيمنى العيد تترجمها بـ «القول» وأحياناً بـ «الخطاب» ومحمد بنيس في كتابه **ظاهرة الشعر المعاصر** في المغرب يترجمها بـ «الحديث». وأما كلمة Signe فقد ترجمتها يمنى العيد بـ"علامة" لكن مترجمي JACOBSON وTODOROV اللذين ذكرا آنفاً ترجماها بكلمة «دليل».

إن القارئ العربي المتمكن من اللغات الغربية الذي بوسعه قراءة النصوص النقدية الغربية في لغاتها، قد لايجد عناء عند قراءته لهذه النصوص المترجمة، ولكن القارئ العربي غير المتمكن من هذه اللغات والذي يقرأ الترجمة يقع في مشكلات تأويليه لهذه المصطلحات المختصة، فهو عادة يؤولها بالمعاني التي تعنيها قبل أن تصبح مسميات لمضامين أجنبية وهنا تكمن المشكلة وهي في أغلب الأحيان المعرفة المغلوطة أو المغبشة لهذا النقد. فكلمة Signe وكلمة discours لهما في اللغة الفرنسية معناهما المألوف فنحن نقول مثلاً: خطاب رئيس الدولة. ولكن

سياق القراءة يظهر أن هذا المعنى بالذات ليس هو المقصود. ومع ذلك يجد القارئ العربي نفسه أمام مشكلة أخرى تجعل جهده من أجل الفهم أكثر مشقة، وذلك عندما يشك في أن كلمة خطاب لا تعني معناها العادي.فالسياق لا يساعده على إيضاح هذا المعنى الجديد لأنه ينتمي لحقل ثقافي آخر ومن المهم هنا أن يعرف هذا القارئ العربي أن كلمة discours تحمل معاني قدمها علم اللغة البنيوي ومن هنا نميل إلى ما ذهب إليه إيف شفرل CHEVREL IVES حين يقول: «إن هذه المفهومات من مثل «أفق الانتظار» التي جعل منها مؤرخو استقبال الأدب مفهومات عادية، تجد معنى متميزا عندما يتعلق الأمر بنص مترجم، في الواقع إن هذا النص مطبوع بانتمائه لنظام ثقافي آخر، ولكنه على أية حال من الواجب أن يعين حتماً على أنه مترجم عن [...] وهذه الإشارة عليها أن تعمل كإنذار وتحذير للقارئ، أمام ما سيقرؤه، وخاصة أن هذا النص الذي تراد قراءته يحيل إلى عناصر من ثقافة أجنبية، أي إلى مجموعة من التصورات الذهنية الجماعية وإلى سلوك مرتبط بها. إن كل شيء داخل النص المترجم قد يكون فخاً فأي عنصر - وحتى وإن كان بسيطاً - يمكن أن يفهم فهما مغلوطا بالنسبة للثقافة التي أنتجته وأعطته معنى»[29].

إن إيف شفرل YVES CHEVREL يتحدث هنا عن الرواية، ولكن ما يقوله صحيح وينطبق كذلك على النصوص النقدية. فالخطاب والخطبة يؤولهما القارئ العربي من خلال المعنى الذي

اكتسبته هذه المصطلحات في لغته الخاصة إن لم يكن يعرف السياق الثقافي الذي أعطى لكلمة DISCOURS معناها في النقد الحديث في الغرب.

إلى جانب هذا اللبس والغموض الذي يكتنف المصطلحات ينضاف الطابع الجزئي للترجمات إلى العربية.

ففي كثير من الأحيان لا تترجم إلا فصول من كتاب فما بالك بإنتاج كاتب بأكمله.

فمثلاً كتاب ميخائيل باختين **علم الجمال ونظرية الرواية** ترجمت منه عن اللغة الفرنسية - وليس عن الروسية - الفصول التالية: «الملحمة والرواية» على شكل كتيب صغير طبعه معهد الإنماء العربي وقد قام بترجمته جمال **اشحيد** كما ترجم محمد برادة الفصل المعنون «خطان أسلوبيان للرواية الأروبية» نشرت ترجمته في مجلة الكرمل عدد 1986/19 كما ترجم بحث «المتكلم في الرواية» من الكتاب نفسه ونشره في المجلد الخامس من مجلة **فصول** العدد الثالث إبريل، مايو، يونيو 1985، ثم ترجم الفصل الخاص بـ «الخطاب الشعري والخطاب الروائي» في العدد 17 من سنة 1985 في نفس المجلة وبعد ذلك نشر المترجم هذه البحوث على شكل كتاب بعنوان **الخطاب الروائي**، لميخائيل باختين وعنوان هذا الكتاب غير موجود في قائمة مؤلفات باختين إلا أن النصوص المنشورة في الكتاب هي نصوص منتقاة من مؤلفات باختين وقد صدر عن دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع سنة 1987.

أضف إلى هذا أن ترتيب نشر تلك الترجمات لا يتبع الترتيب الزمني لظهور أصولها. فمثلاً ترجمات بارت إلى العربية بدأت بترجمة **الدرجة صفر للكتابة** 1970، **ومبادئ علم الأدلة** 1986 **ودرس** 1986 وقد أضاف المترجم إليه ثلاثة مقالات هي «اختلاج اللغة»، و«حوار مع موريس نادو»، وبعد ذلك ظهر كتاب **لذة النص** 1988. إن ترتيب نشر هذه الكتب في فرنسا كان: **الدرجة صفر للكتابة** 1952 **ولذة النص** 1973 **ودرس** 1978 **واختلاج اللغة** 1984 (ولكن المقالات التي ظهرت مترجمة وهي «تأملات في كتاب مدرسي»، «موت المؤلف» و«من الأثر الأدبي إلى النص» يعود تاريخها حسب الترتيب 1968، 1969، 1971، أما بالنسبة لـ «حوار مع موريس نادو حول الأدب» فقد ظهر عام 1980.

إلا أن هناك بعض الملاحظات تفرض نفسها؛ أولاً الفاصل بين تاريخ النشر والترجمة الذي قد تناقص هذه السنوات الأخيرة وذلك بتتابع الترجمات من سنة 1986 ويتأكد هذا بالنسبة لكتاب آخرين كجنت وتودوروف. وقد مالت هذه الترجمات بالنسبة لبارت إلى كتبه الأكثر حداثة، وهنا تكمن المشكلة، وهي غياب الترجمات عن بارت في الفترة ما بين **الدرجة صفر للكتابة** الذي يعد تفكيره فيها تفكيراً ماركسياً وسارترياً في آن وكتاب **لذة النص**. إن القارئ العربي لايمكنه في هذه الحالة معرفة تطور فكر الرجل الذي تحول من ميتولوجي تجريبي للمجتمع إلى سميوتيكي متأثر بسوسير، وكانت مقاربته السمويولوجية قد بدأت تتضح

شيئاً فشيئاً إلى أن اكتملت في كتابه **عناصر من السميولوجيا**.
إن دراسة النقد الجديد دراسة معمقة لم تدخل إلى الجامعات العربية التي يمكن لها أن تكون وسيطاً أميناً بين هذا النقد والمهتمين به في الساحة العربية، وهكذا أيضاً يكون من الصعب على المتلقي العربي القبض على هذا النقد بصفة متماسكة نظراً لوضعية هذه الترجمات. والنتيجة المتوخاة من تلك الترجمات قد تتحول إلى عكس ما هو مرجو منها: وما يسمى بالضغط بين أفق تحري الأثر وأفق تحري الجمهور سيميل باتجاه تكسير الأول. إن السميوتيكية وتجربة الهدم لدى تل كل لا تشكلان جزءاً من الحقل الفكري لهذا الجمهور فهو لا يستطيع إذن فهم هذه النصوص التي تقدم إليه بهذه الطريقة الفوضوية، وقد يخشى رفضها من طرف القارئ لعدم أهميتها ويتم انغلاقه داخل ثقافته الخاصة. في حين لا يمكن لأي ثقافة أن تعيش اكتفاءً ذاتياً. إن الانفتاح على الخارج يتطلب صرامة ووعياً كبيرين، وذلك ما قد يسمح بإغناء هذا التراث الثقافي.

2 - تعريف النقد الجديد في البلاد العربية:

لا يمكن تعريف النقد الجديد في البلاد العربية إلا في علاقته مع العنصر الأجنبي، لأن هذا العنصر هو الذي بعث فيه الحداثة الجديدة، ولكن هذا المعيار ليس كافياً: فطه حسين ومحمد مندور والعقاد كانوا قد التفتوا إلى النقد الغربي في مطلع القرن العشرين: إن النقد الجديد في البلدان العربية وفي العالم الغربي

قد تشكل من تيارات متفرقة، ولكنه رغم ذلك يمكن أن يعرف بأنه منحدر من العلوم الإنسانية، وأنه يبني علاقة جديدة مع الأثر الأدبي، ويرفض النقد الذي يحاكم مفضلاً عليه البحث في المستوى البنائي للنص. وهذا النقد يسعى إلى اكتشاف البنى النفسية، والسسيولوجية واللغوية التي ينبني عليها النص. إن إدخاله إلى الحقل الثقافي العربي لم يخلق نفس الفتنة التى أحدثها إدخاله في فرنسا بين بعض ممثليه، ومناصري النقد الجامعي لأن الصدمة قد حدثت قبل مع محاولات طه حسين. إن النقد العربي الجديد يظهر وكأنه سلسة من التيارات متجهة في مصادرها إلى الغرب. إضافة إلى ذلك فإن انتشاره مقتصر على وسط ضيق من المثقفين يكتبون في مجلات مختصة مثل **المعرفة والموقف الأدبي** في سوريا، **الأقلام** العراقية، **فصول** في مصر، **الفكر العربي المعاصر**، **الطليعة** في لبنان، **الزمن المغربي** في الرباط. ولقد دخل هذا النقد إلى الجامعات العربية دخولاً خجولاً على عكس النقد الذي جاء به طه حسين وأضرابه فلقد أحدث ذلك النقد في زمنه نقاشاً حاداً. وإذا كانت خالدة سعيد ويمنى العيد وبعض من أساتذة النقد الأدبي الجديد قد قاموا بتدريسه فإن تلك لتعد حالات خاصة، ولكنه في نهاية المطاف يبقى هدف هؤلاء النقاد الجدد سواء في فرنسا أو في البلدان العربية واحداً. وكما قال سرج دوبروفسكي. «إن النقد الجديد وحتى في خلافاته البديهية وتخالفاته الصارخة ليس سوى انفتاح طالما أرجئ من طرف الجامعة على العالم العصري»[30].

إن أهمية يمني العيد وخالدة سعيد تكمن في التطور الذي حدث على نقدهما. وإن دراسة محاولاتهما النقدية تمكننا من استيعاب مختلف تيارات النقد العربي المتأثرة بالغرب. إن مسيرتيهما النقدية توحي لنا بتحولات النقد والأدب العربيين خلال النصف الأخير من القرن العشرين. ولكي نوفق في دراستنا، فقد اخترنا التقيد بالتسلسل الزمني الذي يسمح بمتابعة تطور ناقدتينا خلال السنين التي شغلتنا لكي نصل إلى النقطة التي تجمعهما: ألا وهي البنيوية. في الفصل الذي يلي سنقوم بالبحث في طبيعة النقد الذي رافق حركة الشعر الجديد من خلال كتاب خالدة سعيد **البحث عن الجذور**.

وفي الفصل الرابع سنقوم بالبحث في المرحلة الماركسية التي تعتبر المرحلة الأولى من نقد يمنى العيد. ففي هذه المرحلة الماركسية كتبت يمنى العيد كتابها **ممارسات في النقد الأدبي** الذي نشر في بيروت سنة 1975، وكتابها **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقي في لبنان ما بين الحربين** الذي نشر في بيروت 1979. كما كتبت تسعة عشر مقالا ضمها كتابها في القول الشعري من الصفحة 51 حتى 196 الذي نشر في المغرب لدى دار توبقال 1986. وسوف نبين كيف وقع الاهتمام باللغة. هذا الاهتمام الذي أعطى خصوصية لمقاربتها الماركسية. وقد تميزت المرحلة الثانية لخالدة سعيد بنشر كتابها **حركية الإبداع** في بيروت سنة 1979 والذي عبرت فيه عن فكرة توفيقية محكومة بالبنيوية التي سنقوم بدراستها في فصل لاحق.

وقد عرفت يمنى العيد نفس التطور: ففي كتابها في **معرفة النص** الذي نشر في بيروت عام 1983 والمقالات الأولى التي نشرت في كتابها في **القول الشعري** تظهر البنيوية مختلفة عن بنيوية خالدة سعيد. وبالإضافة إلى المؤثرات الخاصة بكل منهما سوف نرى أن يمنى العيد كان هاجسها دوماً إخضاع البنيوية لمشروع تأويلي للمجتمع. وقد حاولت بناء نظرية، وقد قادتنا محاولتها تلك إلى البحث في الفصل الأخير عن طبيعة تلك المحاولة التي صاغتها في كتابها الراوي والموقع والشكل الذي نشر في بيروت سنة 1986، أما كتابها تقنيات السرد الروائي فلن نتعرض له نظرا لطابعه التعليمي.

إن معظم اهتمامنا قد تركز على لائحة الكتب التي بيناها آنفاً. ولكننا، وضعنا كذلك في الحسبان المقالات والدراسات التي كتبتها كل منهما والتي تضيء بعض جوانب نقدهما، وسيكتشفها القارئ من خلال مسيرة تطور هذا العمل.

الفصل الثالث

خالدة سعيد: نَاقدةٌ مُتحيزةٌ

ينقسم إنتاج خالدة سعيد، إلى فترتين كما أشرنا إلى ذلك في تقديم النموذج. والآن نريد توضيحهما:

1) في السنوات 1957-1960، كتبت خالدة سعيد مجموعة مقالات نشرت سنة 1960 في **البحث عن الجذور**. وكان هم خالدة

سعيد في هذه الفترة هو التعريف بالشعر العربي الجديد، مما حدا بها إلى البحث عن مسوغات للدفاع عنه انطلاقاً من تجارب مماثلة قد حصلت في الخارج.

2) من 1970 إلى 1979 كان الدفاع عن الشعر الجديد قد بلغ هدفه تقريباً. فاتجهت الناقدة نحو اتجاهات النقد الغربي الجديد، ومما سهل عليها ذلك تقديمها لأطروحة دكتوراه في مدرسة الدراسات العليا وأنها كانت تتابع دروس رولان بارت.

أ - إنشاء مجلة شعر

رأينا أن العالم العربي عرف نهضة مع بداية القرن 19 ساهمت في إدخال الأنواع الأدبية الغربية: مسرح، رواية، قصة قصيرة، وينبغي أن نعود بالحديث إلى الشعر الذي كان محل نقاش حاد.

فقد طالب بعض النقاد في بداية القرن بمراجعة القواعد الشعرية القديمة القائمة على وحدة البيت. كما طالبوا بمزيد من الربط والانسجام في القصيدة باسم وحدة الموضوع. وفي إطار هذا التوجه النقدي في بداية القرن، أخذ شعراء الخمسينات ينظمون شعراً حراً: **نازك الملائكة**، **بدر شاكر السياب**، **أدونيس**، **نزار قباني**... وهو الشعر الذي قلب قواعد العروض القائمة منذ القرون الوسطى.

فوقعت المواجهة حول هذا الشعر بين الاتجاه التقليدي، الذي يرى أن هذا الشعر الجديد يتبع تصوراً غربياً ويرمي إلى تحطيم

تراث الأجداد؛ واتجاه تجديدي تتزعمه وجوه من الطبقة المثقفة في بداية القرن، يستوحون أفكارهم من سنت بوف SAINTE-BEUVE أمثال: طه حسين، محمد مندور، ويليهما جيل خالدة سعيد، أدونيس، يوسف الخال... الذي سيرفض أفكارهما فيما بعد خاصة ما تعلق منها بالنقد.

ينبغي الإشارة إلى التأثير الحقيقي الذي كان للنقد العربي على تطور الأدب، فهو الذي مكن الشعراء من التعبير وتقديم إنتاجهم للجمهور وهذا لايعني أن الجمهور تقبله بالضرورة، وقد يبدو غريباً أن نلاحظ إلى أي مدى ساهم النقد في الدفاع عن نوع أدبي جديد، لكن تجب الإشارة كذلك إلى أن الصراع حول «شرعية» هذا النوع قد انضاف إلى حوار إيديولوجي أعمق كان محتدما بين المجددين والمقلدين، أي بعبارة أخرى بين المجددين والمحافظين، وهذا الحوار يعبر عن الصراع بين دغمائية قديمة ونسبوية حديثة كانت تتجه نحو معاصرة القرن 20 وتمثلها الطبقة المثقفة، هذه الطبقة هي التي ستنشئ مجلة شعر في لبنان للدفاع عن الأفكار التجديدية في مجال الشعر والنقد.

أنشئت مجلة شعر سنة 1957 وشاركت فيها وجوه أمثال: يوسف الخال وأدونيس (على أحمد سعيد)، ثم نازك الملائكة وإن لم تكن من أعضاء مجلة **شعر** وخالدة سعيد وآخرون... إن كل هؤلاء النقاد لهم ثقافة غربية، فرنسية على العموم أو انجليزية مثل نازك الملائكة. كانت مجلة **شعر** ومن بعدها مجلة **الآداب** محل التقاء الشعراء والنقاد الذين يريدون تجديد الشعر العربي

بإخراجه من قالب التفعيلة القديمة. ولهذا الغرض، ذهبوا حتى إعلان القصيدة النثرية.

فتجديد القوالب الشعرية كان ضرورياً لمواكبة التحولات الاجتماعية، التي رافقتها في نفس الوقت رؤية جديدة للعالم أساسها المسؤولية الإنسانية، ولذلك كان تصورهم للشعر تطبعه نزعة وجودية قوية: «إننا نجدد لأن الحياة بدأت تتجدد فينا أو قل إنها تجددنا»[(31)].

وفي البحث عن الجذور، تعرض خالدة سعيد مبادئ ثمانية تحدد هذا الشعر.

ب - إعلان من أجل شعر جديد

إن الحركة الشعرية الجديدة قد:

1 - كرست الطابع الإنساني.

II - حررت الشكل من كل شرط سابق، أو قالب سابق لأن الشكل هو تجسد المعنى وكيانه العضوي وهو يتبدل ليظل منسجما وملائما له.

III - هذه الحرية لاتعني الفوضى بل تفرض دائما شكلا معينا لكل قصيدة.

IV - الشكل لايعني الوزن والقافية أو انعدامهما بالضرورة. الشكل الحديث أكثر من وزن وقافية هو حركة القصيدة وطريقة تكونها، وعلاقات أجزائها ببعضها، والأصوات الداخلية فيها أهي متقابلة، أم متتابعة أو متجمعة حول بؤرة

واحدة، ثم صورها وطبيعة الصور وأبعادها، وتراكيب هذه الصور، وهي كلها من عناصر الشكل في القصيدة الحديثة.

V- إن الإيقاع الصوتي بمعناه المعروف ضروري دائما في القصيدة، لأن القصيدة الحديثة ليست للإنشاد أو الطرب.

VI - كل الكلمات شعرية إذا استعملت بشكل يعطيها دلالة جديدة شعرية.

VII - تخلصت من الجزئية فرفضت الحادثة وخدمة الأغراض السياسية والشخصية والحزبية وبالتالي تخلصت من الخطابية والتعليمية.

VIII - التعبير غير المباشر والاستعانة بالرموز التاريخية ليتمكن الشعر «من التعبير شعريا عن اللاشعر» كما يقول بدر شاكر السياب[32].

هذا الشعر الذي تدافع عنه الناقدة هنا هو الشعر الذي نشأ مع بداية القصيدة الحرة في العراق سنة 1947. وإلى ذلك الوقت، كان الشعر العربي تحكمه قواعد علم العروض أي الأوزان التي قعد لها الخليل بن أحمد الفراهيدي. وإذا كانت التغيرات العروضية التي أحدثها مناصرو الشعر العربي الحديث على القصيدة القديمة تشبه إلى حدما تلك التي جرت على القصيدة الفرنسية، إلا أن هذه التغيرات وتلك لم تحصل في فترة زمنية واحدة.

فما حصل في القصيدة الفرنسية، تم حسب فترات بدأت مع

الرومنسية، أما تغيرات القصيدة العربية، فتمت في زمن أقصر بكثير، رغم ما نجده من بذور ذلك التطور مع بداية القرن عند شعراء المهجر في الولايات المتحدة الأمريكية وأمريكا الجنوبية وجماعة أبولو في مصر. ومع هذا، فإن التشابه بين الحالة الفرنسية والوضعية العربية قد يوضح إرادة بعض النقاد العرب في إيجاد مسوغات للدفاع عن الشعر الحديث، في أعمال نظرائهم الفرنسيين والانجليز.

يبدو - مثلاً - أن إعلان خالدة سعيد صيغ انطلاقا من أطروحات سوزان برنار التي عرضتها في القصيدة النثرية من بودلير حتى أيامنا ومن تصورات إليوت حول الشعر.

جـ - تأثير سوزان برنار

في كتاب **حركة التجديد في الأدب العربي المعاصر** يذكر كمال خير بك مشادة جرت بين جماعة **شعر** حول الفرق بين القصيدة النثرية وقصيدة الشعر الحر بعد قراءة أطروحة سوزان برنار(33). وتشير هذه الملاحظة إلى أن الأطروحة قد تمت قراءتها بتمعن شديد، وتوجد أكثر اقتراحات خالدة سعيد في كتاب سوزان برنار الذي تحاول فيه تعريف القصيدة النثرية بأنها نوع شعري يتمتع بكيان كامل وبهذا الاعتراف، فهي تدافع عنه إذن، كما تدافع خالدة سعيد عن الشعر الجديد. وإذا كانت خالدة سعيد في النقطة الثانية ترفض إلزام الشاعر أن يخضع فكرته الشعرية لسيطرة أحد البحور الستة عشر التي حددها الخليل، فإننا نرى

سوزان برنار تلح على ما أسمته «مبدأ الفوضوية والهدم للقصيدة النثرية»؛ «ولدت القصيدة النثرية من إرادة تحررية، من رفض المواضعات الشعرية والوزن والعروض وهي اصطلاحات لغوية. فكانت الإرادة فصل الشعر والوزن»[34].

إن هذا الرفض هو الذي حدا ببعض الشعراء إلى الاتجاه نحو النثر بحثا عن شعر جديد.

وفي النقطة الثانية أيضاً، نرى خالدة سعيد تلح على الانسجام بين المعنى والشكل، وهو ما تسميه «الكيان العضوي» وهو نفس المعيار الذي تسميه سوزان برنار «الوحدة العضوية»[35]، وترى فيه أحد الشروط التي تجعل من هذا النثر قصيدة.

ويأتي الاقتراح الثالث موضحا للثاني ومجيباً على تساؤل محتمل، فحيث تقول خالدة إن الحرية لاتعني الفوضى، فهي تعبر عن الثنائية الأساسية التي تشير إليها سوزان برنار في كتابها: إن فوضوية القصيدة النثرية الهادمة تواجهها وتعوضها قوة تنظيمية تصهر الرفض، منظمة إياه بواسطة قوانين اللغة التي ستجعل من النثر قصيدة، وبما أن لهذه القوانين ليونة النثر، فهي تخلق شكلاً خاصاً لكل قصيدة. فنحن إذن أمام أطروحات سوزان برنار: «يمكن النثر، نظراً لمطاطيته اتخاذ أشكال مختلفة»، وتستطيع القصيدة النثرية، مثل الشعر الحر، أن تمنح الفكرة الشعرية «الحق في خلق شكلها في تطورها، كما يخلق النهر مجراه» كما قال فرهارن[36].

وفي المبدإ الرابع تعرف خالدة هذا الشكل الجديد، بغض النظر عن القافية والتفعيلة، وتوضح الكيان العضوي المشار إليه في النقطة الثانية.

وهي تلتقي مع سوزان بيرنار عند ما تؤكد حركية العلاقات والأصوات، سوزان برنار التي ترى أن القصيدة النثرية عالم مغلق، عالم من العلاقات[37]. وتتحدث سوزان برنار عن الأصوات في القصيدة وهي الأصوات والمعاني والإيحاءات...

وتشكل هذه الأصوات علاقات عمودية تنضاف إلى السير النغمي للمستوى الأفقي. وتنشأ في كل حين إيحاءات «ليس بين الحقائق الممثلة فحسب، لكن بين هذه الحقائق والكلمات التي تشكل علاماتها والتناغمات الإيحائية التي تزيد الكلمات معنى وَتُمَدِّدُهَا»[38]. ولهذا، فلا معنى للعنصر إلا في «مجموع العلاقات المعمارية»[39]. إن تأكيد خالدة على الصور لتعريف الشعر الحديث يظهر موازياً لرفض أشكال الأوزان العربية القديمة. فالصورة تزداد أهمية شيئاً فشيئاً حتى أنها أصبحت الميزة الأساسية للشعر كلما اتجهت مميزاته الشكلية إلى الاختفاء. فقد أعطتها السريالية مكانا متميزا وأرادت لها أن تكون أبعد ما تكون من حيث الاعتباطية والسريالية بالطبع هي الحركة الأكثر فوضوية.

وَتُظْهِرُ دراسة حول الصور الشعرية ذكرتها خالدة سعيد بعض التقارب مع الصورة الاعتباطية التي يؤثرها بريتون

BRETON ومع قصائد محمد الماغوط، حصل المنعطف نحو هذا الشكل من الصور، وكما قال كمال خيربك: «منعطف بدأت معه الصورة الحديثة للانزياح الأعلى وتارة الانزياح الأدنى - بدأت ليس فقط تهيمن على إنتاج كل شعراء الحركة ولكن كذلك أصبحت المفتاح والعنصر الأقوى للتعبير الشعري»[40].

ولعلنا نصل إلى باب مسدود في الشعر الحديث: فالقطيعة مع الأشكال القديمة لخلق شكل جديد قد تؤدي إلى عدم فهم الجمهور. والإيقاع الذي تتعرض له خالدة في النقطة الخامسة يتعلق بعدد التفعيلات التي يتكون منها كل واحد من البحور الستة عشر التي يُلْزَمُ الشاعر بالتقيد بها.

ولئن كان الشعر الحديث قد تحرر من الأنماط الوزنية القديمة، إلا أنه يبقى مقيدا بالإيقاع الذي يشكل التفعيلة التقليدية. لكن عبارة «إيقاع صوتي» تبقى غامضة: فإذا كانت خالدة تستعملها لتعبر عن «التفعيلة» فهي متناقضة مع محاولات أدونيس من أجل خلق تفعيلات جديدة تخرج من إطار التفعيلة الخليلية.

فبينما كان الشعراء الجدد الأوائل يتقيدون شيئاً ما بالتفعيلة القديمة في نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينات، كان جيل شعر يكتب حتى قصائد نثرية.

إن العبارة التي تستعملها خالدة ينقصها الوضوح: فقد تعني إيقاع النثر المعروف في التقليد العربي تحت اسم «السجع» وقد تعني إيقاع الشعر المنثور الذي استعمله جبران خليل جبران.

وتقول خالدة: «أنا أعتبر أن الشعر المنثور شعر»[41] كأن الوزن التقليدي بجرسه الموسيقي الناتج عن المتتاليات الإيقاعية في شطري كل بيت يضفي مسحة إيقاعية على البيت، والتخلي عن هذا هو الذي جعل خالدة تقول:

«ليست القصيدة الحديثة مكتوبة للغناء».

وتوضح خالدة أن تغيير الإيقاع في القصيدة يواكب تغيرات الحياة الاجتماعية. الحقيقة أنه، لايمكن الآن استعمال إيقاعات الخبب، أحد البحور الخليلية الذي يحاكي سير الجمل، في حضارة لم يعد الجمل فيها وسيلة النقل الأساسية.

لهذا تقول خالدة إن وظيفة الشعر تكمن في خلق إنسان جديد ولنا عودة إلى هذه النقطة.

وهذا هو المسوغ نفسه الذي تقدمه سوزان برنار لتعليل إدخال القصيدة النثرية. «يقوم النثر بإدخال الواقعية والحداثة في الأدب، سواء عن طريق قاموسه وبنية الجملة فيه: فالشكل المنثور أكثر قدرة على التعبير عن كل مناحي الواقع المعاصر»[42].

والحجة نفسها توضح محاولات الشعراء «المعاصرين» الفرنسيين في بداية القرن. يقول سندراس CEDRARS: «لقد أصبح الشاعر يعي عصره كما أنه هو نفسه وعي هذا العصر»[43].

والشاعر بذلك يريد أن يكسر الأوزان القديمة. وتبرز سوزان أن القطيعة مع التفعيلة القديمة لاتمنع وجود إيقاع في القصيدة

النثرية. ففي القصيدة النثرية المبنية أو الفنية يوجد إيقاع بفضل «نوع من البناء الدائري جد دقيق وصارم»[44]. أما في القصيدة الفوضوية كما عند ريمبو RIMBAUD، فتوضح أنها تمتلك إيقاعاً واضحاً. وهكذا ينشأ «أسلوب نثري، وإيقاع نثري»[45].

وبالنسبة للناقدتين، فالقطيعة مع الوزن (جزئية في الشعر العربي وكلية في القصيدة النثرية) تؤدي إلى خلق إيقاع جديد ينسجم مع الزمن الجديد.

وترمي النقطة السادسة إلى نفي أي فرق بين اللغة الشعرية واللغة العامية. فقد أدخل الشعر الجديد في المجال الشعري أنماطاً من الألفاظ كانت إلى ذلك الوقت ممنوعة:

أخذت بعض العبارات أبعادا دلالية جديدة مثل اللغة المتداولة، والألفاظ الغريبة ولغة المجالات الخاصة. وترى مجموعة «شعر» أنه يجب «تفجير اللغة».

لقد مكنت القصيدة الحرة والقصيدة النثرية - كما أوضحت ذلك سوزان برنار - من إدخال «التفاهة والعامية والقبحّ»[46] في مجال الشعر، نظراً لقدرتهما على التعبير عن الواقع الحديث إذ «هما وحدهما القادرتان على استقبال اللغة الحديثة والواقعية، وعلى تسمية الأشياء بأسمائها»[47].

أما في المبدإ السابع، فتريد القطيعة مع الأنواع الشعرية العربية القديمة مثل المدح والمرثية كما قَعَّدَ لها النقاد القدامى[48]. وإن كان الشعر الفرنسي ابتعد عن المدح بأنواعه

المختلفة قبل القصيدة النثرية (مع وجود بعض هذه الأنواع حتى بداية القرن العشرين)، إلا أن سوزان برنار تذكر غونزاك فريك GONZAGUE-FRICK، الجمالي وصديق أبولنير APOLLINAIRE الذي يضع كقاعدة للقصيدة النثرية أنها "تبتعد عن المدح والمثل و«الحكمة»"[49].

ورغم أن النقطة السابعة أقل بداهة من السادسة فيما يخص القصيدة النثرية الفرنسية، فكلا النقطتين - كسابقاتهما - قد ساهمتا في ترسيخ فكرة النقد العربي في الدفاع عن جدوائية تطور شكلي للشعر الجديد.

وتشير خالدة في النقطة الأخيرة إلى الرموز التاريخية والأسطورية التي يستعملها الشعراء الجدد، رموز مثل.... وإليس وصقر قريش والحلاج...

هذه الشخصيات المأخوذة من الدين والأسطورة والتاريخ، تضفي على الألفاظ الجديدة بعدا شعريا كما في النقطة السادسة ويوجد هذا النوع من الشخصيات في الرومنسية الأوربية: أسطورة فوست Faust عند غوته GOETH .... عند فني VIGNY..

وعند ما تتعرض خالدة للأسلوب غير المباشر، لايتعلق الأمر بأنواع الخطاب السردي الثلاثة (المباشر، غير المباشر، غير المباشر الحر). بل تعني ضرورة عدم استعمال الشاعر للفظ في معناه الجاري المتداول، بل عليه أن يعطيه قوة إيحائية. وهو التحول

نفسه الذي دعا إليه برتون BRETON كما أوردت ذلك سوزان برنار[50].

ومن هنا يتضح لنا ما أرادت خالدة قوله في النقطة الأولى: من أنه يجب على الشعر أن يتكلم لغة العالم الذي يعيش فيه الإنسان المعاصر، لكن ثورة الشعر الجديد تتجاوز أيضاً الإطار الأدبي لتؤكد نمط حياة جديدة كردة فعل على التقليد. وتقول خالدة في بداية كتابها: «لكي لاتكون نظرتنا إلى حركة الشعر الحديث جزئية يجب أن ننظر إليها كظاهرة لحركة كبيرة شاملة شهدتها حياتنا المعاصرة تتجلى بالثورة على الأسس والمفاهيم التي استقرت عليها طويلاً»[51].

إن «الإنسانية» L'humanisme التي تذكرها «خارج الإنسان الحاضر ومتقدمة عليه»[52] كما قال بونج PONGE، هدفها خلق إنسان جديد، و«تغيير الحياة» حسب تعبير رمبو RIMBAUD. إذا كان هذا الهدف المحدد للشعر يتنزل في التقليد الفرنسي (من رمبو إلى مالرمي MALLARME، والسرياليين)، فإن سوزان تشير إلى وجوده عند الشعراء الذين كتبوا قصائد نثرية: لم يكن هدفهم تجديد الشكل الشعري فقط، ولكن كانوا، مثل الشعراء العرب، يجسدون بذلك رفضهم، رفضا ميتافيزيقيا واجتماعيا لما عليه الناس في مجتمعهم. ليست القصيدة النثرية هي القصيدة الحرة، لكن ثمة تقارب بين أطروحات سوزان وإعلان خالدة سعيد، إن خالدة سعيد التي كانت تنتمي لاتجاه الشعر الجديد، رغم أنها

ليست شاعرة، استطاعت أن تجد مسوغات لهذا الاتجاه في التجارب الشعرية لثقافات أخرى.

د - تأثير إليوت:

نريد هنا أن نوضح تأثير إليوت T.S. ELIOT، انطلاقاً من إعلان خالدة سعيد، بينما تضفي سوزان شرعية تاريخية على الاتجاه الحديث، يبدو أن إليوت كان رائداً تأثر الشعراء الجدد بأفكاره الشعرية.

لقد نشر أدونيس قصيدته «الفراغ»" التي قارنها أسعد زروق بـ: The Waste Land من حيث الأهمية.

وَيُظْهِرُ هذا الحدث في تاريخ الأدب أهمية الشاعر الانجليزي بالنسة لجيلِ الشعراء العرب في هذه الفترة.

تعود خالدة سعيد في **البحث عن الجذور** لدراسة أسعد زروق لتوضح أن الفراغ المشرقي لايمكن مقارنته بالفراغ الذي يشير إليه إليوت وترى أنه يمكن مقارنة الأساطير التي استعملها الشعراء لكنه، ينبغي الانتباه إلى اختلاف معانيها.

وفيما يتعلق بمشكل الشكل الذي طرح في النقطتين الثانية والرابعة، يشرح إليوت في **بعض من الشعر وبعض من الشعراء** الذي نشر في لندن عام 1957 أن القصيدة الحرة كانت ثورة ضد «الشكل الذي انسحبت منه الحياة»(53) ورغم ذلك: «فالشاعر الرديء وحده هو الذي يمكن أن يعتبر القصيدة الحرة تحريراً للشكل»(54).

ولهذه المفارقة مايبررها: إذ التحرير لا يعني «الفوضى» كما قالت خالدة، بل هو خلق شكل جديد.

ويضيف إليوت قائلاً: «ينبغي تحطيم الأشكال وإعادة بنائها»[55].

ولذا يوضح التعارض من جهة بين القصيدة الحرة «التي تنبع من جهد الشاعر للتعبير عن شيء» أي الشكل الذي يتغير لينسجم ويتلاءم مع الفكرة عند خالدة وبين التفعيلة التي هي كيان الإيقاع عند الشعراء المتأثرين بعضهم ببعض من جهة أخرى.

ويوضح إليوت بجلاء خصوصية كل قصيدة تجمع بين شكل وفكرة. كما يبين التناقض بين «الوحدة الداخلية» لكل قصيدة حرة و«الوحدة الخارجية» لأنواع القصائد الموزونة.

وعليه، فإذا كانت القصيدة الحرة تحريراً، إلا أنها ليست فوضى لأنها تنمي شكلاً خاصاً، مستقلا عن الوزن والقافية اللذين يؤديان إلى شكل يفرضه نوع القصيدة الذي يختاره الشاعر (مثل القصيدة ذات الشكل الثابت المسماة Sonnet)[560].

وهذا ما تبينه خالدة سعيد في كتابها **البحث عن الجذور** في مجال حديثها عن ديوان أدونيس ...: «لقد انتقل أدونيس من أسار الأنماط التقليدية وراح يبدع لنفسه أنماطا جديدة تتوافق مع نظراته الجديدة الخاصة في الوجود وإذا كان لم ينطلق في هذه

المجموعة انطلاقة تامة بل ظل تحت تأثير إيقاع القافية والموسيقى الخارجية التي يبعثها عمود الشعر التقليدي، فإننا نشعر أنه مايزال في بداية الطريق التي ستنتهي به إلى زيادة في الانطلاق نحو إيقاع جديد وموسيقى داخلية تنبعث من انسجام الوحدة الفنية في القصيدة بمجموعها وبمختلف أجزائها »[57].

هنا يتضح اجتماع الإيقاع والشكل ذلك ما يوضح أن الإيقاع هو الذي يعطي للقصيدة بنيتها، كما في القصيدة النثرية.

لقد أشرنا إلى غموض كلمة «إيقاع» عند خالدة. كذلك نرى أن إليوت في الفصل الثاني من كتابه المعنون «موسيقى الشعر» يتناول التفعيلات والبحور القديمة، ثم يتعرض للغة الحوار ليصل في النهاية إلى القول:

«إن قصيدة موسيقية هي قصيدة تملك رسما صوتيا موسيقياً »[58]. لكن من الصعب معرفة ما إذا كانت لهذا الرسم الموسيقى علاقة مع التفعيلة أم لا[59] والواقع أن إليوت يرى أن الإيقاع (أو الموسيقى) ينبع من قدرة الشاعر على استيعاب اللغة المتداولة (ألفاظاً وأصواتاً) لجعلها مادة لشعره، وهذا ما تقوله خالدة في النقطة السادسة حيث تمحو الفصل بين اللفظ النبيل واللفظ العامي. بيد أن إليوت يعطي لكلمة إيقاع معنى آخر، فيفرق أولاً بين نوعين من الشعر: «هناك شعر كتب ليتغنى به، أما في زماننا فالشعر مكتوب ليقال (ليقرأ) »[60].

ثم يعرف الإيقاع كنتيجة لإيحاءات الألفاظ: إن موسيقى اللفظة ترجع إلى مكانها في القصيدة وإلى علاقتها بالسياق وتداعي المعاني الذي تولده إضافة إلى معانيها السابقة[61].

إن الإيقاع - كما رأينا من قبل - هو نتيجة لوحدة القصيدة ونظام علاقاتها الداخلية. ولهذا، ترى خالدة أن العبارات التالية لها مدلول واحد «الإيقاع الداخلي، الحركة الداخلية، الصوت الداخلي، والموسيقى الداخلية».

وعند ما تجري خالدة تقاربا بين البنية الشعرية والبنية المسرحية في حركية الإبداع، تستعمل كلمة «صوت Voix» المستعارة من إليوت وسوف نتناول ذلك في الجزء الثاني.

هـ- تعريف الناقد:

لخالدة سعيد وضعية مزدوجة: فهي ناقدة ملتزمة دافعت عن الاتجاه الأدبي الذي شاركت فيه، وتقول إنها كتبت نظرياتها بعد ما بحثت في استجابة الشعر الحديث لهذه المبادئ الثمانية. فهي إذن، قرأت الشعر الجديد في شكل تساؤل مسبق وأدت بها إرادتها في فرض قبول الشعر الجديد إلى تعريف دور الناقد الذي ترى أنه وسيط بين الجمهور والشاعر. وهذا ما يراه إليوت فالناقد عنده يجب أن يجعل القارئ يفهم الشعر ويتذوقه ليكون بالنسبة له مصدر متعة[62]. وتعتبر خالدة أن اتجاه الشعر الجديد نهضة ذات أهمية كبيرة من واجب النقد دَفْعُهَا لتنمو وتتطور: «النقد اليوم مسؤول أكثر منه في أي ظرف آخر لأنه يعاصر بداية نهضة.

وإذن فمن أولى مهماته ليس الاهتمام بنقد أفراد بعينهم بقدر ما هو مرافقة حركة النهضة»[63].

إن استقراء معنى القصيدة يتطلب في نظرها «قراءة خلاقة»[64] تنقطع من التقليد وتفرض معارف جديدة: «ولكي يتجدد النقد ويغدو نقدا حديثا يتمكن من مواكبة الشعر الحديث أو تقدمه، عليه أن يستفيد من كل المعارف في فهمه للشعر وعكسه على القراء»[65] هذه المعارف هي «اتجاهات التحليل السيكولوجي» أي بعبارة أخرى التحليل النفسي، ودراسة المجتمعات البدائية (الأنتربولوجيا) وعلم الاجتماع، لكن أيضاً: «مذاهب النقد القديمة والحديثة، كما أن عليه أن يستفيد من الأساطير القديمة وتعليلها للكون، والمعتقدات القديمة والطقوس التي ارتبطت بها. لأن لهذه الأساطير والمعتقدات ذيولا تعيش في حياتنا على شكل حكايات وأمثال وعادات»[66].

إذن، يجب على الناقد أن يمتلك معرفة شاملة تمكنه من تتبع الشاعر حتى طفولته[67]. فخالدة تجمع بين التحليل النفسي القديم الذي يحلل شخصية الأديب انطلاقا من سنوات حياته الأولى، وبين التحليل النفسي عند يونغ وهو الذي تبلور انطلاقاً من الأساطير والديانات القديمة. وسنعود في الجزء الثاني إلى العلاقة بين خالدة سعيد والتحليل النفسي وذلك لأهمية تلك التأثيرات.

و- صعوبة التطبيق

إن المقارنة بين النظرية والتطبيق جعلتنا نفكر في صعوبة

تطبيق هذه الإجراءات النقدية. فلا أثر في دراسات خالدة سعيد، لتأثيرات الاتجاهات النقدية الغربية التي لمسناها في الإعلان أو تقديم دور الناقد. ورغم استعمالها في هذه الدراسات لعبارات مثل: "صوت داخلي" المستعارة من لغة إليوت فإنها لا تستغلها لتوضيح معنى العبارة مطبقا على قصيدة بعينها.

فهي تذكر في البداية دراسة الصور والعلامات الدلالية والأساطير في القصيدة الحديثة ,لكن تحليلها لايتجاوز مستوى النقد التأويلي الذي يفرض معنى ذاتيا للإنتاج. هكذا نجدها في الدراسات المتعلقة بثلاث شاعرات هن فدوى طوقان ونازك الملائكة وسلمى خضراء الجيوسي، نجدها تشرح معنى القصيدة بتناول موضوع (أوغرض) أساسي تعبر عنه القصيدة وتربطه خالدة أساسا بحياة المؤلفة، وهذا البحث في سيرة المؤلف يميز الناقدة عن النقاد الفرنسيين الموضوعاتيين الذين لايبحثون للإنتاج عن انسجام خارج عنه، لا في أحداث حياة المؤلف ولا في شخصيته، بل انطلاقاً من مواضيع الإنتاج. يرى جان بير ريشار JEAN PIERRE RICHARD مثلا، أن يتم التوصل إلى وعي المؤلف وإبراز «عالمه» انطلاقاً من الموضوع الذي يرد بكثرة في النص. وانطباعنا أن خالدة سعيد تنطلق من معرفة الشاعر لتطبقها على الإنتاج (وكل الشعراء الذين درستهم في هذه الفترة أعضاء من مجموعة «شعر» وقريبون منها نسبياً). هكذا، تشرح قصيدة «وجدتها»[68] لفدوى طوقان على أنها تترجم اضطهاد المرأة، كما عاشته الشاعرة، وتَعْتَبِرُ خالدة هذه الدراسات مناسبة

للتذكير بالحركات النسوية (Feministes) الأخيرة المدافعة عن المرأة.

لقد أجرت خالدة سعيد دراسة مقارنة بين موضوعات الشعراء العرب الجدد والشعراء الغربيين (وهكذا قاربت موضوع الفنيق Phénix عند أدونيس وبيير جان جوف PIERRE JEAN JOUVE) لكن هدف هذه المقارنة هو إضفاء الشرعية على الموضوعات الجديدة في التقليد الشعري العربي الجديد الذي نظمه النقد الحديث.

والطريق الذي أوصل خالدة سعيد إلى شخصية المؤلف انطلاقاً من إنتاجه هو الذي أوصلها إلى إطلاق اعتبارات عامة حول أسباب الإبداع الشعري، كما نجد ذلك مثلا في إحدى دراساتها لشعر نازك الملائكة. «ولا على الثورة التي تعمر بها نفسها على كل رتيب معاد ممل، وشخصيتها الفنية المستقلة وأصالة شاعريتها، تدفع بها للتحرر من كل قيد»(69).

وهكذا، تنحصر الأصالة الإبداعية في ظاهرتين خارجيتين على الإنتاج: الروح الثائرة وضرورة التعبير عنها في العالم الخارجي، إن الإبداع الشعري وسيلة اتصال من بين وسائل أخرى وهو بالنسبة لهؤلاء النساء الشاعرات استنشاق لنسيم من حرية يخفف من حالتهن الاجتماعية.

ويعكس نقد خالدة تنوع مجموعة شعر فهي تجد مصدر إلهامها في الثقافة الفرنسية والثقافة الانجليزية وعند الجامعيين والشعراء على حد سواء.

فلبعض شعراء مجموعة **شعر** ثقافة انجليزية أمثال بدر شاكر السياب ويوسف الخال، بينما نجد للبعض الآخر ثقافة انجليزية وفرنسية مثل أدونيس وخالدة، وللبعض الثالث ثقافة ألمانية مثل فؤاد رفقة، ومن الواضح في لقاءات الخميس[70] أن هناك تبادلا وأن المقالات المنشورة في مجلة **شعر** قد أثرت مباشرة على خالدة سعيد، وكان للمناخ الفكري في الخمسينات تأثير إيجابي على تفتق متطلبات شعرية جديدة. وهو المناخ الذي هيأه إدخال أفكار سارتر حول الحرية وتأثيره على الرواية العربية[71] وهيأته كذلك ترجمات إليوت. إن نقد خالدة سعيد الذي نشأ في هذا المناخ يتميز بإرادتها الدفاع عن الشعر الجديد وشرحه، وكانت هذه الإرادة أيضا ضرورة أمام رفض كبار النقاد في هذه الفترة أن يعتبروا هؤلاء الشعراء أكثر من ناثرين.

وحرصاً منه على شرح الشكل الشعري الجديد، أراد هذا النقد الابتعاد عن النقد الوضعي Positiviste المسيطر أنذاك عند طه حسين ومحمد مندور والذي بقي حاضرا حتى السبعينات كما ابتعد عن النقد السيكولوجي عند محمد خلف الله ومحمد النويهي.

لقد لاحظنا التباين بين الطريقة التي تعرض بها خالدة سعيد كيفية سير هذا الشعر وهدفه بشكل عام وبين الطريقة التي تتبعها في تحليل بعض القصائد. وهذا التباين يعكس التباين الموجود بين تطور الشعر والنقد، فبينما يرفض الشعر الأشكال القديمة، بات النقد وضعيا، سيكولوجيا أو ماركسيا، رغم

النداءات من أجل التجديد الواردة في كتاب غالي شكري **ثورة الفكر في الأدب الحديث**[72] وفي مقال محيي الدين محمد الذي نشرته مجلة «شعر» أغشت 1969 وعنوانه: «حاجتنا إلى فلسفة جمالية»، وهي نداءات لن تجد آذنا صاغية إلا في السبعينات، ورغم جهود خالدة سعيد التي كان باستطاعتها فهم هذا الشعر، لكنها كانت تفتقر إلى الآليات اللازمة لشرحه.

ولم توجد هذه الآليات إلا في الحقبة الموالية مع إدخال مايسمى بالنقد الجديد.

ومثل هذا الانصهار تم في فرنسا بين النقد البنيوي الجديد وتطور «الرواية الجديدة» Nouveau Roman فخصص رولان بارت عدة مقالات لآلن روب غريه ALAIN ROBBE- GRILLET وخصصت افرانسواز فانروزم غيون FRANCOISE VAN ROUSSUM-GUYON دراسة نقدية لرواية Modification للكاتب مثل بوتور MICHEL BUTOR وهو الناقد في نفس الوقت كما يتضح ذلك في سلسلة Répertoire وتجدر الإشارة أخيراً إلى ركاردو RICARDOU الذي كانت له نظرية نقدية موازية لكتابة الرواية[73].

إن النقد العربي في السبعينات، متأثر في ذلك بالنقد الغربي الجديد، هو الذي تَقَبَّلَ الشعر الجديد كنتيجة لتطور طبيعي، وهو الذي يمكن أن يدرس هذا الشعر بعد ما تجاوز مسألة شرعيته.

وتلتقي خالدة سعيد ويمنى العيد عند البنيوية. لكن، قبل تناول هذا الاتجاه النقدي يجب أن نعرف أن يمنى العيد كانت ماركسية في مرحلة أولى، أي خلال سنوات السبعينات التي عرفت نشأة البنيوية في العالم العربي، فيمنى العيد عايشت اتجاهاً ماركسياً بدأ يضمحل عند نشرها لكتبها الأولى.

الهوامش

1) PERES (Henri) "Les origines d'un roman célèbre de la littérature arabe" de Muhammad al-Muwwaylihi Bulletin d'études orientales, tome X, 1944-1945 Institut Français de Damas, Beyrouth, 1944, p.103.

2) BAUDELAIRE (charles) "Le peintre de la vie moderne", Oeuvres complètes, Seuil, l'Intégrale, 1968, p. 553.

3) نفسه، ص: 553.

4) المسدى (عبد السلام) النقد والحداثة بيروت دار الطليعة للطباعة النشر عام 1983، ص: 16.

5) شكري (غالي) **سسيولوجيا النقد العربي الحديث** بيروت دار الطليعة للطباعة والنشر 1981 ن ص: 15.

6) الخطيب (الحسام) «مقترحات مبدئية باتجاه نظرية عربية في الأدب» **الموقف الأدبي** رقم 121 مايو 1981، ص: 25.

7) P.Brunel,D.Madélénat; J.M Glikshn et D. Couty; La critique littéraire; PUF que sais-je 1977 P. 92.

8) Emission France culture du 23-2-1987 Alain Robbe- Grillet; Gérard Genette; Jean Yves Takié et autres....

9) BARTHES (Roland) "Qu'est ce que la critique" Essais critiques; le Seuil Coll. Points 1964 P. 253.

10) CESBRDN (Georges); "Nouvelle critique ou critiques nouvelles" L'Ecole des lettres, N* 11 1avril.

11) TADIE (Jean Yves) La critique du Xxéme siécle, Pierre Blfond Coll. Les dessins Belfond Paris 1987.

12) GOLDMANN (Lucien), Le dieu caché, Paris Gallimard, Coll. Bibliothéque des idées, 1955 P.28.

13) نفسه، ص: 28.

14) TODOROV (Tzvetan) qu'est ce que le structuralisme.? 2- Poétique Le Seuil, Coll. Points, 1968 P. 19-20.

15) BARTHES (Roland) " l'aventure sémiologique ", l'aventure sémiologique seuil 1985, P. 12-13

16) PERES (Henri): "Les origines d'un roman célébre de la littérature arabe moderne", Bulletin d'études orientales, Tome x, 1944-1945 Institut Francais de Damas, Bayrut 1944, P.115.

17) نفسه، ص: 115.

18) الخطيب (حسام) **المؤثرات الأجنبية على القصة السورية** دراسة تطبيقية في الأدب المقارن دمشق دار النشر غير مذكورة 1980 أنظر كذلك كتاب نداتوميش في الهامش الموالي.

19) TOMICHE (Nada), Histoire de la littérature de l'Egypte moderne, Paris, Maisonneuve et la rose, 1981, P.17.

20) LEUWERS (Daniel): " Les lectures de la Poésie ", dans La réception de l'oeuvre littéraire. Recueil du colloque organisé Par l'université de wroclaw sous la direction de Jozef Haistein, Wroclaw 1983 P.121.

21) طاهر (مفتاح) **طه حسين نقده الأدبي ومصادره الفرنسية** تونس المطبعة العربية بتونس 1982، ص:87.

22) الربيعي (د.محمود) **في نقد الشعر** مصر دار المعارف 1977، ص: 141.

23) JAUSS (Hans Robert): Pour esthétique de la réception, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris Gallimard 1978, P.259.

24) Id, Ibid, P. 269.

25) مينه (حنا) «دفاع عن الواقعية» **النقاد** رقم 372 دمشق 1957، ص: 3.

26) مروة (حسن) «أبو ماضي بين الرومنسية والواقعية» الثقافة الجديدة بيروت رقم1، ص: 101.

27) الخطيب (ابراهيم) «نقاد العرب بعيدون عن العصر» **اليوم السابع** 27/8/1987، ص 41.

29) CHEVREL (Yves), Le texte étranger: "la littérature traduite," Pierre BRUNEL et Yves CHEVREL dans: Précis de Littérature comparée, Paris, P.U.F. 1989, P.68.

30) DOUBROVSKY (Serge), Pourquoi la nouvelle critique, Paris, Mercure de France, 1966, Denoel-Gonthier, bibliothéque Médiations, P.26.

31) الخال (يوسف) «مستقبل الشعر في لبنان» **شعر** رقم 3 صيف 1957، ص: 114.

32) سعيد (خالدة) **البحث عن الجذور** بيروت دار مجلة شعر 1960، ص:11-12.

33) كمال خير بك قد أعطى وصفا دقيقا لهذا العروض في كتابه: Le mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine, Publications .Orientalistes de France, 1978, P.221è 263

34) BERNARD (Suzanne) Le poéme en prose de Baudelaire jusqu' à nos jours, Paris, Librairie Nizet, ler édition 1959. P.435.

35) نفسه، ص: 14.

36) نفسه، ص: 435.

37) نفسه، ص: 440.

38) نفسه.

39) نفسه.

40) KHEIR BEIK (Kamal), Le mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine, P. 220.

41) سعيد (خالدة) **البحث عن الجذور**، ص: 71.

42) BERNARD (Suzanne), Le poéme en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours, P. 435.

43) استشهدت به سوزان برنار في الصفحة 615.

44) نفسه، ص: 431.

45) نفسه، ص: 435-436.

46) نفسه، ص: 436.

47) نفسه.

48) ومن أجل توضيح أكثر راجع: أمجد الطرابلسي: La critique poétique des arabes jusqu'au Ve siécle de l'Hégire (XI siécle de J.C.), Damas, Institut français de Damas, 1956, Chapitre 5, Les genres poétiques.

49) BERNARD (Suzanne), Le poéme en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours, P. 651.

50) نفسه ، ص: 659-660.

51) سعيد (خالدة) **البحث عن الجذور**، ص: 7.

52) PONGE (Francis) Méthode, Gallimard idées. P. 42.

53) ELIOT (T.S) De la poésie et de quelques poétes, Paris, Seuil, 1964. P. 42.

54) نفسه، ص: 42.

55) نفسه، ص: 42.

56) نفسه.

57) سعيد (خالدة) **البحث عن الجذور**، ص: 36.

58) ELIOT (T.S) De la poésie et de quelques poétes, P. 36.

59) KHEER BEIK (Kamal) à relévé cette confusion dans Le mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine P.347.

60) ELIOT (T.S) De la poésie et de quelques poétes, P. 35.

61) اليوت يعرف هنا المحور الأفقي والمحور العمودي اللذين سنرجع إليهما لاحقاً.

62) نفسه.

63) سعيد (خالدة) **البحث عن الجذور**، ص: 81.

64) نفسه، ص: 14.

65) نفسه، ص: 15.

66) نفسه، ص: 15.

67) نفسه، ص: 16.

68) نفسه، ص: 49.

69) نفسه، ص: 48.

70) خميس اجتماع أسبوعي كل مساء خميس وكان هدفه تحريك الساحة الأدبية.

71) انظر حسام الخطيب **المؤثرات الأجنبية على الرواية السورية.**

72) شكري (غالي) **ثورة الفكر في أدبنا الحديث** القاهرة مكتبة الأنجلو 1965.

73) BARTHES (Roland), "Littérature objective", "Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet", "Le point sur Robbe-Grillet", Essais critiques, Seuil, 1964, coll. Points.

VAN ROSSUM-GUYON (Françoise), Critique du roman, Gallimard, 1970.

RICARDOU (Jean), Problèmes du Nouveau Roman, Seuil, 89- coll. Tel Quel, 1967, Pour une théorie du Nouveau Roman, Seuil, 1971, Nouveaux problèmes du Roman, Seuil, 1978.

* * *

(1)

• عبدالفتاح أبو مدين والبعد المعرفي:

• تكمن جاذبية الكتابات والدراسات والبحوث والمقالات والمداخلات الفكرية العامة، أو الأدبية والنقدية الخاصة التي أنجزها المفكر العربي، والأديب الكبير الأستاذ (عبدالفتاح أبو مدين) في مجال الاهتمام بالشأن الثقافي، وأبعاده المعرفية الشاملة، وفي أفقه العربي والإسلامي والإنساني، واستقصاء جوانبه الإيجابية والسلبية، بما تحتوي من قيمة علمية رصينة، أو جمالية تعبيرية رفعية، أو منهجية بحثية متميزة في أبعادها النظرية والتحليلية التي يسعى من خلالها إلى إعادة صياغة أسئلة المعرفة الإنسانية، باشتراطاتها الفكرية والثقافية والإنسانية التي يصوغها وينجزها ويبني عوالمها المرجعية، وعلاقاتها المتشعبة، وتواصلها وتفاعلها في محيطها العربي والإسلامي في ضوء الكشوفات والمعطيات الثقافية العربية والإسلامية والعالمية والاطلاع على كلياتها غير مجزوءة، ولا مبتورة عن سياقات تكوينها، وظروف إنتاجها، ومقاصد النصوص ومقاصد المتلقين على السواء، والتي تهدف عنده بالدرجة الأولى إلى الحفاظ على هوية المعرفة، وخصوصية الثقافة العربية، ومنابعها الأصيلة، ومرجعيتها الدينية، وقوانين التطور الفني والأجناسي الذي يجسد الفاعلية والجدلية العميقة في اختياراته وبرامجه وتطبيقاته من خلال الوعي الشمولي، والأفق المفتوح للإبداع، والمرجعية المتصلة بتأريخنا وتراثنا وقيمنا الخالدة، والنابعة من الانشغال الكلي عنده من مصدرين مهمين هما (الإسلام والعروبة)، والذي أسس منهجه القرائي

والنقدي والتحليلي في اكتناه الخيوط السرية التي تشد هذه الثقافة وتصوراتها وإمكاناتها ووجودها إلى سياقاتها ومرجعياتها وطبيعة الأنساق والرؤى والتجليات التي بلورت نسيجها وكونت علاماتها وصاغت بنياتها، ومن ثم القدرة على اقتناص شبكة العلامات والعلاقات التي تشع منها، وبيان تشكلات أنساقها ولغاتها وشفراتها ورؤاها، وكل ما يؤدي به إلى الكشف عن أسس بنائها وتحليلها وتفسيرها وفهمها بصورة شمولية وموضوعية ونزيهة، ونزوع إلى التجديد والطرافة والحداثة، ورفض الخضوع إلى سلطة المألوف والتكرار والاجترار، وإن جوهر هذه الاستجابة، هو التواصل والانفتاح والتفاعل الإيجابي البناء، وتقصي الأبعاد الكلية للمسألة المراد بحثها، انطلاقاً من عمق تأسيس الوعي المعرفي والجمالي والفني، والاستجابة الحرة والواعية لهذه النصوص، واكتشاف أنظمتها الخاصة التي ستتطور لاحقاً عنده إلى منهجية متكاملة، وعلمية بحثية تسعى إلى إيجاد ركائز المولدات الأصيلة للأفق الثقافي الإبداعي من الحضور الإنساني الفاعل الذي يصهر كل هذه الأدوات والإجراءات والمنهجيات والمقاربات والمنظورات التي يمتلك مفاتيحها، ويختبر فعاليتها، ومستواها الفني، مفتوناً بقدرته في المضاهاة بين المظاهر والملامح والعناصر التي تتصل بهذه الظاهرة أو تلك، والاستجابة الواعية لما تفرضه تحولات المعرفة الكونية الشاملة، والمجتمعات العربية والإسلامية من تغيير في القيم والمنظورات والتصورات، بقصد الإيمان بوحدة هذا التنوع والتعدد والشمولية المعرفية الإنسانية في ضوء كشوفات العصر الكبرى وإنجازاته العلمية والثقافية والفلسفية ونظرياته النقدية والأدبية في مجالات التلقي والقراءة والتأويل والتوصيل والإيصال، والتي يسعى من خلالها إلى استجلاء الحقيقة، واستكشافها، وتقديمها عبر رؤية نقدية وتحليلية وتأويلية صادقة وأصيلة وموضوعية، ومتميزة في فهمها، بعيداً عن الانغلاق والانحياز والتعصب

إلى تيار أو مذهب فكري أو أدبي معين. فلقد كان هدفه دوماً، ومنذ معرفته الأولى بالكتابة واشتراطاتها في الأربعينات من القرن الماضي في مدينة جدة، تقصي الظاهرة المبحوثة وتأملها وتفحصها ومدارستها ثم تأويلها، وبعد ذلك يبدأ بالانشغال المعرفي والجدلي والمساءلة المستمرة حولها، للوصول إلى النتائج السليمة والموضوعية والأصيلة، بطريقة القراءة المنهجية، والاستقراء، والمعاينة، واستنباط الرؤيا الشاملة التي تحددها، أو تقترب منها، ومن ثم استخلاص القيم والنماذج والقوانين الجمالية والتعبيرية والفكرية، والمادية والروحية، المرئية، وغير المرئية التي يكشف عنها هذا الخطاب أو ذاك، وبيان نوعية وتميز تجلياته في فضاءات الإبداع الحقيقي، القائم على العلاقات المتبادلة بين مجالات القول والفنون والأنواع الكتابية المختلفة، والتي تتعامل وتتحاور وتتجاوب مع مرجعياتها وواقعها وتراثها العربي والإسلامي والإنساني في حوارات إنسانية عذبة وسلسة ونادرة ومتجددة ومتواصلة في إبلاغاتها واستقطاباتها لمقاصدها وموقفها ورؤياتها إذ إن لحظات الاستكشاف وتشكيل الرؤيا والتفوق في الوصول إلى النتائج والاشتباك النصي، والاستجابة الواعية لما تفرضه تحولات المجتمع، والثقافة من تغيير في المنظورات والتصورات، والمصداقية العالية، والاستبصار والتبصير، تظل في جوهرها وتشكلها ونضجها ملكة ربانية، ونزعة إنسانية، وتربية دينية نزيهة وعصامية متأصلة في نفس وضمير وعقل وفكر الباحث والأديب الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين، في كل ما قرأ، وما كتب وما أنتج، وما انطوى عليه هذا الجهد العلمي الخلاق والمثابر والدؤوب، فخصوصيته المعرفية والثقافية نابعة من خصوبة تكوينه الذاتي العصامي، ونسقه المعرفي الخاص في عصر تميز بالانفجار الثقافي والمعرفي، النظري والتطبيقي والتحليلي الواسع، وكشوفات العصر الكبرى، ومتغيراته ورؤياه، وثراء الواقع الإبداعي العربي، قديماً وحديثاً، في جميع مجالات

الثقافة والمعرفة، والتي ترافقت في محيطنا العربي والإسلامي بظهور الملامح الحداثية في الشعر والقصة والرواية والمسرحية، والاتجاهات والمقاربات والمنظورات النقدية والمعطيات الألسنية والسيميولوجية والاتجاهات البنيوية، والتفكيكية، واتجاهات ما بعد البنيوية، والموجات الإبداعية الحداثية في مجالات الفلسفة وميادين المعرفة المختلفة، جعلته يسعى، ومنذ البدء، لاكتشاف ذاته، وتكوين تجربته الخاصة، المتميزة والمتفردة التي لا يشاطر فيها أحداً، لتكون لها طريقاً خاصاً ومتفرداً وصولاً إلى التميز والخصوصية الإبداعية والفكرية المتعددة والمتنوعة والمتشابكة الجذور بين الماضي والحاضر، والتي لا يقبل لها أن تضيع بين حشد الأصوات المتشابهة والمكررة والعادية والمألوفة في طروحاتها أو مدارساتها هنا أو هناك على امتداد رقعة وطننا العربي الكبير.. ومن هنا فإن الباحث عبدالفتاح أبو مدين قد اختط لنفسه منهجاً بحثياً ودراسياً وتأملياً جديداً، عده الدكتور الباحث (عثمان محمود الصيني) في مقدمته الشائقة لكتاب أبو مدين (الحياة بين الكلمات) منهجاً رابعاً من مناهج البحث العلمي والموسوعية الشاملة والعصرية الذي لا يشبه مناهج الآخرين وطوابعهم ومناحيهم في تأليف الكتب أو نشر الدراسات، أو إقامة الحوارات الفكرية أو النقدية الجادة والأصيلة، فقد اتبع منهجاً جديداً يشبه في بعض وجوهه أسلوب بعض العلماء في جمع المسائل التي يضمها حقل معرفي واحد، أو موضوع معين في كتاب، كمسائل أبي علي الفارسي، وسفريات ابن هشام الأنصاري، مع تباعد ما بين تلك المسائل والموضوعات، كما يشبه في أوجه أخرى صنيع النساخ في جميع الرسائل التي لا يبلغ إحداها مبلغ كتاب مستقل، وضمها إلى مثيلاتها في مجموع يحوي عددا من الرسائل، وهو ما فعله الكاتب في (الحياة بين الكلمات) فمن محاضرة في ناد أدبي إلى ورقة في مؤتمر أو ملتقى، ومن نقد لكتاب

إلى قراءة في كتاب، أو حديث عن أدباء أو شعراء، أو تعليق يسير علي بعض الموضوعات. وهذا النهج شاع كثيراً عن الأكاديميين المحدثين.

وقد نجح الباحث في تشكيل وتمثل هذه المرجعيات الثقافية والمعرفية والواقعية والتاريخية والتراثية والمعاصرة، وتبلور ملامح مشروعه الثقافي والنقدي والمعرفي والفكري في سلسلة دراسات متعددة، وبحوث متميزة، وإنجازات متفردة في خصوصيتها ومنهجيتها منذ عقد الستينات من القرن الماضي، وحتى الوقت الحاضر من خلال إصداراته (أمواج وأثباج - نقد أدبي) و(في معترك الحياة - موضوعات نقدية واجتماعية) و(تلك الأيام - تجربة صحافية) و(حكاية الفتى مفتاح - سيرة ذاتية) و(الصخر والأظافر - في النقد) و(حمزة شحاتة ظلمه عصره - نقد أدبي) و(هؤلاء عرفت - ذكريات) والتي تنطلق جميعها من رؤية عربية وإسلامية مؤمنة وخالصة وغنية تحفر في الصخر أسطورتها الفذة، ونزعة إنسانية صافية وصادقة ومتألقة، ينبعث أريجها من نفس مبدعة ونبيلة تسمو فوق السمو، وترتفع فوق الصغائر والانقياد لسورة الذات، وتحافظ على المبادئ والقيم والمروءة والاعتزاز بالنفس، وتنشغل بصناعة وصياغة المفاهيم النقدية والفكرية والجدلية الرائقة والراقية والشائقة التي يفوح منها عبير البيان، وتنطلق من خلالها حبات الندى على ورق الزهر والوجدان، ببلاغتها العربية المتميزة، وصياغاتها الأسلوبية السلسة والواضحة بمستوى من الدقة والتحديد الذي يبعد عنها الكثير من الالتباس والتداخل والغموض والإلغاز، مثلما تهتم بأخبار مصداقية تلك المفاهيم وإجراءاتها وأدواتها في سياق التحليل النصي، ويجعلها منطلقاً لحوار غني وبناء يتناول قضايا وأسئلة المعرفة والثقافة العربية والإسلامية والإنسانية بكل تعددها وتنوعها، ودون حجر أو وصاية أو انحياز إلى تيار فكري أو مذهبي أو تعصب قومي، وإنما رائده الضمير والعقل والإيمان والوجدان

الصافي، والذي يشغل بال المبدع والناقد والمتلقي والمؤول على السواء، والمتجه للقبض على المنفلت المتسارع في تحولاته وأفكاره وصراعاته من أجل تحريك المكامن الدفينة في قاع نفوسنا وأذواقنا وكتاباتنا التي تظل ناقصة ومبتسرة ومجزءة، وتجديد الروح والجسد والعقل والفكر من خلال العلاقة الشاملة بالمحيط والكون والإنسان.

إن الكتابات الغزيرة، والدراسات المتنوعة، والبحوث المتعددة التي أنجزها الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين، والتي تتناول شتى علوم اللغة العربية وفنونها وآدابها، والتي تنطلق من فكر وثقافة ومعرفة وصيرورة الأستاذ أبو مدين، مازالت تشد انتباه مختلف الأجيال والمجتمعات والمستويات والثقافات، لما تمتاز به من قدرة تحليلية صائبة، وفكر قومي وإسلامي صادق وأصيل وعنيد في مبادئه، ومواقف عربية خالدة، وغزارة في الإنتاج الفكري والأدبي، وجرأة نادرة علي طرق مختلف المجالات الفكرية والثقافة، وعصامية فذة، تنبع من دأبه على إغناء وشحن كتاباته بالدلالات الكلية، والمعاني المطلقة، والتي كانت تدفئ الحوار، وتملأ مساحة الكتابة صراحة وصلابة وموقفاً وتماسكاً واستقامة لا تصدق، أعطت الدليل على قدرة الإنسان العصامي الذي لم تمهله حياته في الحصول على المعرفة المنهجية والمدرسية، وفي تخطي العلاقة بين ما هو تعليمي وما هو ثقافي، إذ ظل الأستاذ أبو مدين طوال حياته، وإلى اليوم، رائداً من رواد الكلمة المبدعة، والثقافة الرسالية وإنتاجها وإدارتها التي تشعبت وتنوعت وتعددت بتنوع وتشعب تقنيات الكتابة وأنواعها وأجناسها ومرجعياتها وأصولها، والتي كانت ذائبة في وجدان الكاتب ومستحضرة من آليات التواصل مع القراءة الفاعلة والمنفعلة، والمتأثرة والمؤثرة في الموروث العربي القديم والمحفزة على الشد بسيل استمراره وتجديده، والتي مكنته من رؤية مختلف شؤون وجداول وأنهار وبحار الحياة، وسكانها وساكنيها، وسطحها

وعمقها، وهضابها وبطاحها، والتغلغل في دروبها، والعيش في أحضانها. وإذا بحثنا في ثنايا مرجعية وتكوينية وفكر وثقافة ومعرفة عبدالفتاح أبو مدين الموسوعية، ألفناها مشخصة في النهم إلى المعرفة والقراءة والكتابة - كما يقول صاحبه الأديب الدكتور عثمان محمود الصيني - كشارب البحر كلما ازداد شرباً ازداد عطشاً، وأن من يعود إلى تلك الكتابات الغزيرة والرائدة التي وقف عندها الباحث أبو مدين سيجد الكثير من الأدلة التي تجلي مشروعه الثقافي والمعرفي والتحليلي، وتكشف عن المستوى الإبداعي والقيمة الجمالية والفنية والتعبيرية، والرؤيا الإنسانية المتكاملة لكتاباته التي تسهم في إغناء الحوار الثقافي، وتطوير أساليب القراءة والتحليل في اتجاه تعميق الظواهر الأدبية، والفنون القولية والأجناس الأدبية والكتابية، والحوارات المعرفية، والرحلات الاستكشافية، والمؤتمرات العلمية والمنهجية في مختلف أبعادها ومستوياتها، والتي تنسجم مع المقولات والتحولات المعرفية والثقافية والاجتماعية الراهنة، والوصول إلى كنه التعبير الأدبي والفني المتميز.. ومن هنا يأتي كتاب الأستاذ الباحث والأديب العربي عبدالفتاح أبو مدين (الحياة بين الكلمات) متميزاً بتنوع اهتماماته وقراءاته وثقافاته ومساءلاته، للسياقات الأدبية والثقافية والفكرية، وظواهره المختلفة، ومحاولة الكشف عن عوالمها ونصوصيتها ومرجعيتها وإشعاعيتها الكامنة في مساحاتها المتعددة، وفي أنساقها وخطاباتها ونظمها ومؤسساتها وسلطاتها التي تكمن في كشف الظواهر الثقافية والأدبية المهيمنة في مسارات الوعي والحياة والإنسان والتاريخ والواقع بالمعنى الفلسفي والوجودي العميق والشامل لهذا المفهوم عبر آلية التنوع والتعدد الثقافي الذي مارسه الباحث ورصده لمساءلة هذا الواقع، واستكشاف مكوناته وتحديد منظوماته المعرفية، وتحليل إشكالياته من خلال مرآة الذات المجلوة والمصقولة بالضمير والوجدان والإيمان، والتي تكشف فتنة

وسحر الكلمة التي يلتقطها بين هذا الركام، وصحبته لها، جعله يقدم خلاصة تجاربه كلها في أن (الحياة) ستبقى بين (الكلمات)..

(2)

● (الحياة بين الكلمات): فتنة الكلمات وسحر الحياة:

● تنفرد التجربة الإبداعية، وهوية الكتابة الأجناسية، وتوظيفاتها المتميزة لدى الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين بنوع من الخصوصية والتميز والتفرد، وتجعلها تجربة استثنائية متميزة في عصر التخصص، وهي الكتابة والتأليف الموسوعي والشمولي الذي درج عليه أسلافنا من العلماء واللغويين والباحثين والنقاد والكتاب، والتي تعد بداية انطلاقة جديدة في المنهجية التحليلية والنقدية الخصبة والعلمية المقارنة القائمة على أساس من منظومة ومقاربة ومرجعية تراثية ولغوية ودينية، وتتشكل فنياً داخل قراءة استنطاقية متعددة المعاني والخطابات والرؤى، تحمل معها رؤيا الواقع في علاقة حوارية جدلية تتلبس الخطاب بشكل كامل من خلال وجاهة المرجعيات والنصوص ودينامية الأفعال الاجتماعية والأدبية والمصداقية الفكرية، والرؤيا الفنية والجمالية والتعبيرية الموازية للنصوص التي يقرأها، أو ينقدها، أو يتأملها ويدارسها ويفحصها، انطلاقاً من الحوار النقدي المشبع بالحس المعرفي والثقافي والتاريخي الذي يطبع نتاجه، وبذلك تكون هذه الدراسات والمقاربات والمنظورات والمداخلات في ميادين الفكر واللغة والتاريخ والشعر والنقد والصحافة والرحلة، إبداعاً جديداً، وكتابة إبداعية أخرى، ونصاً جديداً يضارع النص الأصلي - كما يذهب إلى ذلك رولان بارت - وهو في الوقت ذاته يعيد كتابة تلك النصوص ويشحنها بأبعاد جديدة لم تكن موجودة فيها، إذ يتجاوز حدود القراءة الاعتيادية، عن طريق توظيفه لجماليات وسيط مهم وأساسي، وهو

الكتابة الاستنطاقية والنقدية التحليلية، حيث يكون هذا النقد لغة ثانية داخل اللغة الأولى، وخطاباً على خطاب وإبداعاً من طراز خاص تمت صياغته من خلال التقدم المعرفي والثقافي الذي امتلكه الكاتب وأكسبه أبعاداً جديدة لا نغالي إذا وصفناها بأنها بلورة نموذجنا الثقافي والحضاري والمعرفي الجديد، والفكر النقدي الكامل المتكامل الذي تكونت آلياته ونسقه الخاص، وتمت صياغته وتعاطيه وسبر أغواره واكتشاف كنوزه. وأبو مدين يصف نفسه في هذا الكتاب (إني امرؤ أعجبه هذا الشاعر، أو ذاك، فرغب في أن يصحبه وأن يستمع إليه ويعلق على ما شافه التعليق بما تأثر به وأعجبه وأشار إلى ما لم يعجبه، ويصف عمله في كتابه بأنها وقفات، ومعياره فيها الذوق والحس، فهو يكره المبالغة وبخاصة إذا تقاطعت مع عروبته وإسلامه، ويتضح ذلك جلياً في نقده لكتاب د. لويس عوض (مقدمة في فقه اللغة!) حين يعرض آراءه على الآيات القرآنية، ويتميز غيظاً متى ما وجد تلك الآراء غير منسجمة مع آيات القرآن، كما تزداد انفعالاته حدة متى رأى الشاعر قد شطح في أبياته أو وجد تأويلاً لأحد الكتاب لبيت شعر على غير ما تقبله ذائقته أو صادف كلمة لا تعجبه من شاعر أو كاتب. ومن هذه الأسس والركائز المتينة انطلقت هذه الرؤية النقدية والفكرية المتكاملة التي ضمها كتاب الأستاذ والأديب العربي عبدالفتاح أبو مدين (الحياة بين الكلمات - النادي الأدبي الثقافي - جدة - المحرم 1423 - مارس 2002) في تأسيس أفق المقاربات النقدية الجديدة، وتكريس سلطة السؤال والمحاورة المنهجية، النظرية والتطبيقية الكامنة وراء وجهات النظر تلك، والقائمة على فهم خصوصية الخطاب المعرفي والثقافي والتاريخي والفكري والأدبي والشعري، ومعاينة شروطه وأشكاله التداولية التي تستطيع وضع تلك النصوص على محك الواقع واستكشاف عناصرها وبنياتها وحقيقة علاقاتها، وتوفير أكبر قدر من المصداقية الكامنة فيها، لكي تكون رؤية المتلقي أكثر وضوحاً ودقة،

ولذلك فإن المنظور المتحكم في قراءات الأستاذ أبو مدين تنطلق من النصوص نفسها، لاستخلاص الأدوات والمقولات والمكونات وصياغتها ضمن مقترحاته النظرية المنسجمة والمتكاملة مع طبيعة تلك النصوص، والذي يستمد تصوره من إمكانية التفاعل والاستحضار والبحث عن الخواص النصية الجديدة، لتدقيق نسق الكتابة الشعرية أو النقدية أو الفكرية، بما يدعم البحث ويتقصى عن الأفق الممكن والمحتمل والصحيح أيضاً لبناء نظرية أدبية ونقدية عربية قادرة على استخلاص منطقها التحليلي الجديد، مع محاولة الإفادة من أية أدوات منهجية أخرى تساعد في تقديم تأويلاته المقترحة، والتي سيتكشف من خلالها دلالات معرفية وحضارية، وفكرية ووجودية لهذه النصوص، بما يظهر منطق الكتابة الراهن، وينبئ عن المدارات المشتركة التي تمنحها القدرة علي توليد هذه المفاهيم وصياغتها، والتي ستكون جميعها في خدمة الدراسة الأدبية، والتاريخ الأدبي والثقافي لهذه الأعمال المنتجة داخل تلك الثقافة، والظروف والملابسات التي أدت إلى إنتاجها، والإحاطة بظروف إبداعها، لتعزيز قيمة تلك النصوص الفكرية أو الأدبية، وتقويمها، وتحليل بنية ارتكازاتها البنائية والشكلية والتركيبية وخصائص الأسلوب والصياغة والثيمات القائمة فيها بالنسبة لاهتمام المتلقي، وهذا فعلاً ما حاوله وأنتجه الكاتب أبو مدين في كتابه هذا. إذ تنشغل هذه الدراسات والمقاربات التي أوردها الكاتب بتقصي الظاهرة الأدبية، أو الفكرية، أو الإنسانية أو المعرفية العامة في بداياتها وجذورها وآفاق تكونها، وتأصيل المفاهيم والإجراءات التي تحددها وتدعمها برؤية فنية وجمالية موازية، مثلما تهتم بمصداقية تلك المفاهيم واختبارها في سياق التحليل النصي الأدبي أو المفهومي أو الاصطلاحي لتقبلها ثقافياً، من خلال مراعاة المنهج العلمي الحداثي ومقتضيات السياق الثقافي والمعرفي واللساني الذي نشأت فيه في إطار من التوثيق والتأصيل اللذين يمثلان كما يقول الباحث

(عبدالفتاح كيليطو): عادة منهجية يتم الخضوع لها دون انشغال بتدقيق حدودها، وإن تحقيق هذه الغاية ليس بالشيء الهين أو الطارئ، أو بالأمر الآني عنده، بل هو هاجس نشأ وتكون وتحفز وحفر في ضميره وقلبه ووجدانه منذ الصغر، ولاريب فهو نتاج مدرسة ثقافية ومعرفية شاملة، قد وهبت نفسها لهذا العطاء المميز والأصيل والنفيس، والقادرة على أن تهبه للحياة وللإنسانية دون مبالغة أو منة، متطلعة إلى غدها المنشود الذي نستطيع من خلاله توفير أكبر قدر من المعلومات والعلاقات السرية الخفية الكامنة في أعماق هذه النصوص دون فرض وجهة نظره أو رؤيته على المتلقي، أو يُحمل النصوص على وفق اجتهاده ما لا تحتمل. وتتجلى هذه المنظورات في الدراسات والبحوث والمحاورات والمناقشات التي ضمها كتاب الأستاذ أبو مدين هذا (الحياة بين الكلمات) بين الدراسات السياسية والفكرية والتحليلية الشاملة والرأي النقدي الحصيف الأصيل، والتعليق على كتاب، أو قراءة دورية ثقافية معينة، أو النظر في كتاب تاريخي، أو سياحة فكرية في حياة عالم جليل ملأ الدنيا وشغل الناس، أو الوقوف عند مفاهيم ومصطلحات وردت عند هذا العالم اللغوي أو الأديب الكبير، وتمت صياغتها وتقبلها كشيء ثابت ومفروغ منه، أو الرحلة في سياق استكشاف الماضي والإفادة منه في الحاضر أو المستقبل، والتي خاض فيها الباحث بعيون مفتوحة، وقلب سليم معافى، وصيرورة إنسانية أصيلة ومبدعة، إذ وقف طويلاً عند إشكاليات الإبداع، وضروبه المختلفة، وفنونه المتعددة، بروح المبدع الخلاق الباحث في خصائص المعرفة ومكوناتها ودروبها، وبالاستناد إلى روادها ونصوصها الأصيلة والتأسيسية، والذي يجد فيها ليجترح منهجاً نقدياً جديداً يتخذ له موقفاً في جملة من الأنساق المحيطة به، وعبر الحوارات الثرية، والإضافات الجريئة، والمنظورات الغنية، والسرد التاريخي والتحليلي والاجتماعي، والتخريجات الفكرية الرائدة، والخيالات الأدبية والنقدية والشعرية من

أجل استكشاف واستجلاء الحقيقة داخل إطار من الوعي النقدي الشمولي، والذي يلتزم منهجاً نقدياً وعلمياً جديداً، يمكن أن نرى من خلاله تلك النصوص بعيون مغايرة عن تلك التي اعتدناها.

وقد قدم الباحث لكتابه هذا مدخلاً فكرياً وسياسياً وعقائدياً جديداً حول (مفهوم الحرية) الذي وقف فيه طويلاً عند العلاقة القائمة بين مفهوم الحرية بمستواها المفاهيمي التجريدي، وبين مفهوم الحرية بمستواها العملي التطبيقي بوصفها عالماً طبيعياً وموضوعياً تختفي فيه الذات خلف أفقه أحياناً!! أو خلف سلطة العالم وسيطرته منذ عصور ما قبل التاريخ والدول والأديان إلى انبعاث عصر الحرية مع تمثال الحرية الذي يجسد واقعاً ممكناً، وحقيقة ناصعة بدأت مع الثورة الفرنسية عام 1798م، غير أننا واجدون بعد ذلك في مسيرة الإنسان الغربي أشكالاً للعبودية وألواناً للقهر، هي محصلة مترتبة ونتيجة آتية من طبيعة هذه البدعة (الحرية) والسبب عنده هو أن الإنسان لما أتيح لطاقاته المتعددة وحاجاته الدفينة، غلب ما هو أقرب لنفسه الشهوية على نفسه الناطقة العقلية، إذ ضعفت هذه على بلوغ الإصابة في الرأي لغلوها المفرط في أوهامها وأحلامها، ولعدم امتلاك مبدعيها، وهم أهل الرأي للقوة الفاعلة، والعصبة المتينة، بينما تجسدت الأولى في سيطرة قوة سعي الكائن البشري الجامح للامتلاك، والتي برزت في قوة السلطة والسيطرة. غير أن هذا المفهوم قد واجه في مسيرة الإنسانية أشكالاً مختلفة من الاستلابات والاغترابات والنفي وإحلال أصنام جديدة محل الأصنام القديمة، فظهرت (الرأسمالية الصناعية، لتحل محل صنم قديم (الإقطاع) مما أيقظه على تبخر وهم الإرادة والاختيار وكل أشكال العقلانية المجردة، ويتناول الباحث فيه مشروعية وحال الهيئات والمؤسسات المسماة بالتشريعية، والتي ضمت ما توهم الآخرين، إنهم ممثلون عن الغالبية العظمى من السواد، فهي لم

تصل حتماً إلى مواقعها ومجالسها الوثيرة إلا بعد حملة من الدعاية، وهجمة من الإعلان والترويج، تمارس فيها شتى أشكال السحر، وتنويم الذهن للسذج من البسطاء والإيهام بالوعود والتلويح بالشعارات في صخب من توظيف كل الوسائل الإعلامية والأدوات السحرية للإستيلاء على الألباب بآمال الجنات الوهمية، كما في الأفكار (الماركسية) التي كانت أكثر إغراقاً في المادية وأشد ادعاء لحماية إنسانية الإنسان وسفور العبودية الجديدة بشكلها الفاقع من جراء حرية الكسب والامتلاك والتي أفرزت فئة من أصحاب رأس المال المتحكمين في رقاب الأكثرية العاملة والانتهاء إلى (الإمبريالية الرأسمالية)، وبتجييش من أهل الرأي المقربين من بلاطاتها الحديثة من علماء بعد أن فقد الثقة في رجالات الديانة المحرفين، ويصادف أن يصل مضمون هذه الرسالة، ويفهمها البعض من العرب على الوجه الذي ارتضاه صانعوها من الدقة والبغية شعاراً نهضوياً وخطاباً نخبوياً عالياً لأمة ينهشها الجوع وتأكلها الأمية والجهالة، غير ناظر لما تحمله الحرية من مقاصد استعمارية ومرامٍ للهيمنة والعبودية الجديد..! وكان وصول تمثال الحرية لأرض العرب الذي حملته سفن نابليون بونابرت الغازية في حملته على مصر (1798) للتبشير بأهمية هذا الصنم القائم مقام الرمز المنقذ في أذهان كثير من النخب التي خالطت من بعيد أو من قريب الفرنجة واستهوتها طباعها، وبهرتها آراؤها في المدينة الحرة الفاضلة حتى قد راح بعضهم إلى الدفاع عنها، والذب عن حماها، وكانت الغاية البعيدة هي تذويب الطاقات في حروب وهمية كي لا تكون الحياة دولة بين الجميع وحتى لا ينظر أولئك إلى ما في أيدي غيرهم من أهل الجاه والنفوذ.! وقد تمثلت تلكم المعارك كأوضح ما تكون في الصراع العنيف بين التجديد (الذي غالباً ما تجلى في شعار القطع مع كل موروث قديم) ضد التقليد (الذي غالباً ما رفع شعار الركون إلى استدعاء التاريخ لأن يحل في الحاضر) وحرب التقدم (الذي في المعنى الارتقاء الخطي) ضد

التأخر (الذي في معنى الرجوع إلى المجد السالف والتاريخ التالد) وإن انشغال هؤلاء وأولئك بالقضايا الهامشية عن القضايا الجوهرية، وانقلاب تراتبية الأولويات، وما موقف هذا العالم المتفرج، ومساندته للصهاينة، ومباركتهم لقتل فلذات أكبادنا في فلسطين، واغتصابهم لأراضينا إلا دليلاً على هذه الهيمنة التي فرضت زرع ذاك الجسم الغريب المسمى (إسرائيل) في قلب بلاد العرب!؟ وينتهي الباحث إلى تقرير حقيقة ثابتة، في أن الحرية الحقيقية إن كان لها واقع في رأينا لا يمكن أن تعني بحال من الأحوال سوى الكفاح ضد أشكال العبودية، والتي قد تتستر بلبوس الحرية ذاتها، وهو الأمر الأخطر. إن ما جاء في الأثر عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه (متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحراراً) يدعونا لقراءة متأنية تكشف عن أن الحرية لا تكون إلا بعد مخاض لأم ولود، وأنها في أصلها طبعية، فهي لا يمكن أن تُتبنى تبنياً ولا أن يُتوهم أن توهب من مستعمر غاصب. تلد الأمة الحية الولود الحرية بعد مخاض عصيب، كما تلد الأم مولودها حراً، ليس لها من توفيق سوى القوة الربانية والعناية الإلهية وإن حياة العرب المسلمين بعد الرسالة في يقيننا قد شهدت معنى للحرية، فيما ارتبط بفعل تحرير الإنسان في عبودية شهواته أساساً وعبودية غيره في القوى حية كانت أم جامدة. تدلل على ذلك علامات واضحات في تاريخه الحقيقي الواقعي.

وتتبلور رؤيته النقدية الدقيقة في تشكيل الخطاب الأدبي وآلياته وأدواته ومناهجه، والإبانة عن رؤية شمولية للإبداع، وتميزه الموضوعية العلمية الصارمة التي ترفض الخضوع والانصياع إلى المألوف والمكرر واجتزاء آراء الآخرين، دون الاعتماد على البحث والتنقيب والحفر في جغرافيا النصوص وجيولوجيتها (بتعبير د. عبدالله الغذامي) ولسبر أغوار هذه النصوص وإدراك حقيقتها وآفاقها وتجلياتها وبيان مواطن

الجدة والإبداع فيها من جهة ومواطن الضعف والوهن والتقريرية والنثرية من جهة ثانية كما في بحثه الشائق (الجواهري!) الذي توقف فيه عند كتابين نقديين مهمين صدرا عن الشاعر الجواهري للأستاذ الدكتور زاهد محمد زهدي (الشاعر محمد مهدي الجواهري وشعره) والآخر للأستاذ سليم طه التكريتي الذي كتبه عن الجواهري (حكايات مع الأدباء) والذي أخذ عليهما عدم الدقة والتكرار وعدم التركيز لتقديم دراسة فنية موضوعية وافية في كتاب تبلغ صفحاته من المئات ستاً، ليصبح مرجعاً للدارس قبل القارئ غير أن الكتاب لم يرق إلى هذا المستوى. ويتوقف الأستاذ أبو مدين عند الكتابين توقف المطلع العارف الخبير المفتون بكل خفايا وأسرار وعمق شعر الجواهري، قوته وضعفه، التزامه وانفلاته، فنيته وتقديريته، ذاتيته وموضوعيته، عنفوانه ورقته، جلجلته وسلاسته، غموضه ووضوحه، قوة سبكه ونسجه ونظمه، وضعف تركيبه من خلال فصول كتابي زهدي والتكريتي، منوهاً بالجهود القيمة التي بذلت فيها لجمع مادتها المنتشرة هنا وهناك في أصقاع متفرقة، ومشيراً إلى الهنات والشطحات والضعف الذي انتابهما سواء أكان في المنهج أم في الرؤيا أم في التقويم أو الأسلوب أو الصياغات، والتي أتاحت لنا فرصة التعرف على قدرة الباحث في تجلياته البنائية والجمالية والفنية والتعبيرية والتكوينية داخل النصوص الشعرية للجواهري، وفضاءاته الإبداعية المتميزة، ومواقفه المتأرجحة بين السلطة ورفضها، وبين (اليمين) و(اليسار) بدءاً من مولده عام 1899 حتى وفاته 1997، متوقفاً عند شوامخ إبداعه (إلى الشعب المصري) و(عبدالحميد كرامي - الرائية) و(تنويمة الجياع) و(كما يستكلب الذئب) و(في ذكرى أبي العلاء) و(أخي جعفر) و(أم عوف) و(قصيدة في دمشق - 1956) و(دجلة الخير) في حوار عقلاني وموضوعي صائب، متأملاً ودارساً، ومتمعناً في جيده

ورائعه، وكذلك الصور الجمالية فيه، وما انتابه الضعف وذلك شأن أي شاعر، يخطئ ويصيب، يعلو ويهبط..

ويحظى المفكر والأديب والشاعر والناثر البارع العربي السعودي الكبير (حمزة شحاتة) باهتمام الدارسين والباحثين والنقاد في مناسبات عديدة، وقراءات متنوعة وثرية ومتميزة، غير أن الأستاذ الباحث عبدالفتاح أبو مدين استطاع في بحثه الموسوم (حمزة شحاتة - الأديب المفكر) الذي قدم إلى موتمر الأدباء السعوديين الثاني بجامعة أم القرى في شعبان عام (1419هـ) أن يعمق دور وتأثير وريادة هذا الشاعر الكبير في مجرى الحداثة والتجديد والتطوير الذي يعده من أولئك القليل في عالمنا العربي من أبدع في أجناس وأنواع أدبية وفكرية عديدة وأنجز فيها روائع من الإبداع الخالد الذي سيذكره التاريخ القومي لإنساننا ولأمتنا العربية. فحمزة شحاتة ليس بشاعر وناثر فحسب، وإنما هو أديب مفكر كذلك ذو نظرة في العالم والأشياء من حوله، تستغرقه ويستغرقها، ثم تكون محصلة ذلك.. تلك النظرات العميقة التي نجدها في شعره وفي نثره. إنه رجل يعرف كيف يختار لآلئ ألفاظه والمعاني القوية، بعيداً عن الإسفاف والابتذال، لأنه شاعر وأديب يحترم نفسه بعيداً عن السياقات الرخيصة، وليس المناخ الذي يرتقي فيه الشاعر، وإنما الفن الرفيع الذي يتصف به ذو الرأي والحجاج الذي يتصدر الحوار، وهي الصفة التي ينشدها الباحثون عن المتعة والجمال عند المفكرين، وحمزة شحاتة ليس بهذا الحكم، أديباً عادياً، وإنما هو مفكر بعيد الرؤى. إذ بدأت رؤاه عند الباحث في ملامسة هذا الزاد الوافر في قيمته، وليس كمه من خلال مطالعاته المتعمقة لبعض قصائد ديوانه عبر ما جاء في تلك الحوارات الشائقة والمبدعة التي صدرت للباحث بعنوان ·حمزة شحاتة.. ظلمه عصره) مستأنفاً الحوار، ومجدداً المدارسة والتأمل والتقصي في روائع الشاعر، رائعة رائعة، وفرائده المتميزة، فريدة فريدة، يعيش مع نصوصه، ويستبطنها، ويحرص على

قراءتها القراءة التحليلية والتفكيكية والتأويلية بدءاً من العنوان وانتهاء بآخر سطر فيها - كما هو الحال - مع قصائد الشاعر (وداع) و(لا تقولي أهواك) و(أبيس) فالأدب ليس ألفاظاً لا حياة فيها، وهذا ليس من الجمال في شيء، وإنما الأدب إشراقة بيان وسمو معان، وتموج ديباجة وجمال نسيج، وبذلك يكون رائعاً ومؤثراً وجميلاً. والأدب الحي النابض القوي هو الذي يبقى مع الزمن تتداوله الأجيال، وتتجدد معانيه من خلال الدرس والتفكيك لاستجلاء معانيه وأسماطه، مبحراً في عالم واسع لا يحتويه زمان أو مكان، ولو ارتبط بأي منهما تحديداً لانحسرت قيمته، وفقد حيويته وطاقته وحضوره. وهو بهذا قادر على الحضور في الحاضر والبقاء في المستقبل يصنع زمنه بنفسه، وكل الأزمنة القادمة، ويقدم لنا رؤية شعرية جديدة ومبدعة في أمة لا تنقطع لديها أوصال الأقانيم الثلاثة، ويدين فعل لازمنية جمود البشر السائرين بلا أزمنة، وفهمهم الأخرق لمكانهم في الوجود. وحمزة شحاتة لو عنى به الدارسون الحقيقيون الذين يحفلون بالشعر الرائع، ولو أتيح لهذا الشعر من يتعمق فيه وفي معانيه، ليستخرج لآليه، لانشغل به الناس كما انشغل القدماء والمحدثون بالشعراء الفحول، ومنهم، بل في مقدمتهم أبو الطيب المتنبي، فالأدب الذي فيه إعجاز سيبقى ما بقيت الحياة، لأن محطات بقائه تكمن فيه. وفي معالم هذه النظرة النقدية ومتطوراتها وآلياتها المنهجية والرؤيوية الصادقة والأصيلة حقق الباحث وظيفة بحثه في دراسة نظم القصيدة وأشكالها وصياغاتها وانزياحاتها وتركيبها في عدة نماذج نصية للشاعر، ووقف عندها طويلاً حيث تألق فيها الشاعر الكبير حمزة شحاتة، كما تألق في نقدها الباحث أبو مدين في وقفاته وتأملاته وتقصيه ومراجعاته الذاتية والذوقية الجادة للوصول إلى إصابة عين الحقيقة الإبداعية عن طريق منظورات نقدية عربية قديمة، وأخرى حداثية بنائية تفكيكية معاصرة تستطيع أن تلج عالم النصوص بوعي مقتدر وطموح متعدد

يكشف فيها الباحث كل يوم عن آفاق جمالية وتعبيرية وفنية في النصوص التي قرأها والتي لم يستطع الوصول إليها أحد قبله.

ومن محاضرة قيمة ألقيت في نادي الباحة الأدبي بتاريخ 6-5-1420هـ، كانت له فيها ذكريات ووقفات مع زيارة عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين للمملكة العربية السعودية عام 1955، وكان يومها رئيساً للجنة الثقافية لجامعة الدول العربية، وكان وفد المملكة برئاسة سمو الأمير فهد بن عبدالعزيز وزير المعارف آنذاك. وكانت محاضرته بعنوان (من حديث الشعر) وعقدت الاجتماعات في جدة واحتفلت المملكة كعادتها بضيفها على مختلف المستويات.. وبعد زيارة العميد قدم له الأديب والشاعر الأستاذ حسن عبدالله القرشي ديوانه (الأمس الضائع) إلى العميد ليقدمه إلي القراء، فكتب عميد الأدب العربي المقدمة قال فيها (وعرفت أن قد آن لي أن أغير ما قلته منذ عشرين عاماً في أن الحجاز لا شعر فيه. وما أكثر ما تتغير حياة الأجيال في عشرين عاماً. لم يكن في الحجاز شعر ذو بال، ولكن في الحجاز الآن شعراً له خطر أي خطر. يتغنى به رجال قد كادوا ينفضون عن أنفسهم ثياب الشباب) وقد ساق الباحث هذه المقدمة للتدليل على أن شعراء المملكة في عصرهم الحاضر يتبوأون المكانة اللائقة بين إخوانهم شعراء العروبة في العراق أو مصر أو سوريا أو لبنان، وكان ثمة أدباء كبار في المملكة لا يقلون قامة عن زملائهم شعراء العروبة الآخرين أمثال (محمد حسن عواد وأحمد عبدالغفور عطار وحسين عرب وحسين سرحان وحسن عبدالله القرشي والسيد محسن باروم ومحمد حسين زيدان وعبدالله عريف وعبدالعزيز الربيع وحمد الجاسر ومحمد سعيد العامودي وعبدالقدوس الأنصاري والسيد هاشم زواوي ومحمود عارف والسيد أحمد عبيد وحمزة شحاتة، وأحمد بن إبراهيم الغزاوي، هاشم فلالي، محمد العيد الخطراوي

وحسن الصيرفي العقبي ومحمد هاشم رشيد وأحمد السباعي) وغيرهم من الأدباء والشعراء في المملكة آنذاك، أما اليوم فمن الصعوبة بمكان إحصاء عدد الشعراء والأدباء والكتاب والقصاصين والروائيين والنقاد الجهابذة الذي يحتاج المرء إلى كتب ودراسات ومؤلفات للوقوف عند أطراف إنتاجهم ومتابعة ما يكتبون ويصدرون، ومنهم الشاعر المبدع ماجد أسعد الحسيني الذي وقف عند ديوانه المخطوط (نجوى) الذي يعد من الشعراء المطبوعين المجددين الذي ينتمي في شعره وإبداعه إلى شعراء المهجر ومدرسة أبولو وإلى شعراء الشام ولبنان. وقد أصدر قبل هذا الديوان ديوانين مطبوعين هما (حيرة) و(ضياع) فشعره شعر نابض بالحياة، وأن قائله شاعر ابتداعي، مجدد في ألفاظه ومعانيه وصوره ورؤاه، وكذلك في نثره. وقد أشاد بشاعريته كل من الأساتذة عبدالعزيز الربيع، وأحمد رضا حوحو الذي كتب مقدمة ديوانه (نجوى) ولم يخرجه الشاعر في حياته، على الرغم مما يحتويه من الشعر الوجداني الرقيق المطبوع الذي ينساب لحناً هامساً داخل أعماق نفوسنا دونما استئذان، والذي يتصف بالابتعاد عن التعقيد والغموض والإبهام. ويضعنا الباحث داخل مسيرة وحركة التجديد الشعري العربي، وأحاط بالمدارس والاتجاهات النقدية العربية القديمة والجديدة، وتوقف كثيراً عند شعره النابض بالحياة وتطور وسائل الأداء والتعبير الشعريين التي تكتمل بها تجربته، وإن شعره يزداد بهاءً وجمالاً كلما عاودنا في قراءته، مما يكسب قصيده أبعاداً شمولية ورحابة إنسانية عامة ومتعة في القراءة، وستكون قراءة الأستاذ أبو مدين أكثر متعة من خلال رؤيته النقدية الثاقبة التي طرحها الباحث وسط متاريس من الأعراف والتقاليد والقيم والموروثات والمعايير الصارمة في الذوق وتوليد الأفكار وتجدد المشاعر والانتشاء بفحص هذه النصوص بدقة

وموضوعية وولوج عوالمها واستخلاص النماذج الرائعة والقوانين الجمالية والتعبيرية وتمثلها، والدعوة لها لتحقيق نشوة الظفر وفرحة الوصول داخل الفضاء الإبداعي الحقيقي.

كما كان الاهتمام باللغة العربية بين العوربة والعولمة مثار عناية وتوقف ونظر ومدارسة وفحص ومساءلة في فكر الباحث أبو مدين في بحثه الهام والشائق الذي نظر فيه إلى (العربية بين العروبة والعولمة) والذي ألقاه في ملتقى المجلس الأعلى للغة العربية في ندوة عنوانها (مكانة اللغة العربية بين اللغات العالمية) في الجزائر خلال أيام 10 و11، 12 شعبان 1421هـ، الموافق 6 و7 و8 نوفمبر 2000م، وأن يتتبع مكانة اللغة العربية أولاً في نفوس العرب منذ عصر ما قبل الإسلام، ومجيء الرسالة الإلهية والبعثة المحمدية التي حملت اللغة الرسالة وكلفت تكليفاً بالدعوة، ويتقلد شرف الأمانة من جهة أن الكتاب الكريم نزل بها وأعجز العرب بما كانوا فيها يدعون ويتمارون ويفخرون. وكان القرآن المجيد من قبل قد بعث في قوالبها وأركانها من القيم السامقات والمعاني الساميات، وهذب بأدبه عقائد القوم وسرائر أكنتهم وأقوالهم الجارية على ألسنتهم وأفعال جوارحهم وسائر صروف معاشهم ولا ريب فهو القائل عز وجل ﴿**إنا أنزلناه قرآناً عربياً**﴾ وإن العربية لا خوف عليها من العولمة، ولا يرى الباحث من مبرر لقياس العربية على ما يعتري اللغات الأخرى حين النهوض لتحسين أداء ناشئتنا لأن الفوارق ظاهرة بارزة، وواضحة جلية: أهمها تعلق العربية بالرسالة، وأدناها التحام الألسن الأخرى بصفة الضعف البشري والقصور الإنساني في أصل اللغات التي لم تتحول عن طابعها الوضعي وصورتها الطينية الأرضية، ولا هي تعلقت بالسماء من جهة إعجاز رسالاتها النبوية، أما العربية والقرآن فهما في حفظ رب الأكوان. كما تضمن كتابه هذا دراسات وبحوث ومقاربات وتعقيبات مفعمة بالحيوية والإبداع والشفافية والحضور والفاعلية النقدية والأدبية

أمثال (زهرة العمر!) و(أبو الفضل البهاء زهير) و(حول مجمع اللغة العربية في المملكة) و(رحلة في أمواج الحياة) و(ثقافية تبوك) و(علاقة الأكفاء) و(صديقي ابن بطوطة) وهي تضاف إلى مجموع دراساته الممتعة والرائقة وتسعى - كما هو شأنه في كل ما يكتب أو يدبج من مقالات أو مقاربات أو يعقب - إلى بلورة المنحى الشمولي والمعرفي والثقافي والموسوعي الذي بدأه الباحث وطوره وأغناه بالتفاعل الإيجابي البناء مع هذه النصوص وعوالمها التكوينية ومرجعياتها ورؤياتها للعالم والانطلاق منها من خلال الوصف والتحليل والتفكيك والتلقي والتأويل، وبوعي كامل لمسؤولياته وإمكاناته الإبداعية التي تسهم وبشكل فاعل في إغناء ثقافتنا العربية والإسلامية وحركتنا الأدبية والنقدية الجادة..

إن مكمن جاذبية وفاعلية وقدرة وتبلور الرؤيا الفكرية والفنية والتعبيرية والجمالية في الخطاب الإبداعي والنقدي والتاريخي والاجتماعي والسيري للكاتب والأديب الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين في دراساته وبحوثه ومقارباته ومنظوراته ورؤياه، تنطلق جميعها من قدراتها على تجاوز البنية الخارجية والموضوعاتية لهذه النصوص والموضوعات والأحداث التي تناولها إلى تقصٍ وفحص ومعاينة وتفكيك الفكرة الأساسية أو الظاهرة الأدبية أو الاجتماعية، وتعميق منحاها وسماتها وخصائصها ومكوناتها من جميع جوانبها (الإيجابية أو السلبية) بعين الناقد الجاد والمخلص، وتنمية وظائفها وتجلياتها، وتحديد مقاصدها (الفكرية أو الفنية أو البنائية) القادرة علي تحقيق أعلى قدر ممكن من صيغ التفاعل بين النص والقارئ بما يسهم في تعميق التلاحم الجدلي بين المعرفي والفكري والاجتماعي والثقافي والواقعي من جهة، والرمزي والتخيلي والجمالي والفني والتعبيري واللاواقعي من جهة أخرى، والتي تتشكل من نسيج معرفي متكامل يتغذى من موارد الفكر العربي والإسلامي، والتاريخ الثقافي والاجتماعي والأدبي والنقدي لأمتنا العربية والإسلامية في قديمها

وحديثها، بما تحمل من معطيات ودلالات فكرية وسياسية وثقافية وأيديولوجية، ثم قيامه بإعادة إنتاجه ومنحها آفاقاً جديدة ورؤيا إبداعية أخرى تستطيع شحنها بأبعاد جديدة حيث تكون خاضعة للوصف والتحليل والحوار المشبع بالحس النقدي والتاريخي والجمالي، و من ثم تكون الاستجابات الذاتية والذوقية الصادقة والأصيلة والموضوعية التي تتحكم بإنتاج خطاب الإبداع والمعرفة، ومساءلة الظاهرة وجوانبها المتعددة والتي يُعنى بها الكاتب عبدالفتاح أبو مدين، والتي أزعم أنها حققت جانباً كبيراً من أهدافها ومراميها وأخلاقياتها في استنطاق وتأويل ومعاينة هذه النصوص والوقائع والمرويات والرحلات والإصدارات، ووصف أنظمتها وأنساقها الخاصة، والتي انطلقت من البنية الداخلية لهذه النصوص، وولوج عوالمها، ثم استخلاص النماذج والقيم والقوانين الجمالية والتعبيرية والبنائية والتكوينية لها والتي يكشف عنها دون جور أو تضليل أوأن يحمل هذه النصوص على وفق اجتهاده ما لم يكن يحمله النص أو احتمالاته، وبذلك دخلت هذه المقاربات والمنظورات طرفاً أساسياً في عملية إنتاج وخلق العوالم الممكنة لهذه النصوص إلى جانب منتجها، وقبل هذا كله يظل الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين - كما يقول صاحبه الدكتور الأديب عثمان محمود الصيني - رائداً من رواد الصحافة، ورائداً في إدارة الثقافة، ورائداً في إنتاج الثقافة عبر المؤسسات، وبعد ذلك كله الأديب الطلعة النهم للقراءة والكتابة، كشارب البحر كلما ازداد شرباً ازداد عطشاً. تلك هي الحصيلة الأولى التي نتوخاها من قراءتنا لهذا الكتاب الشائق والهام والممتع، والرحلة المعرفية والموسوعية والشاملة التي أبحرنا فيها مع الأستاذ والأديب العربي الكبير عبدالفتاح أبو مدين في كتابه الجديد (الحياة بين الكلمات) التي انشغلت بصناعة المفاهيم وصياغتها بمستوى من التحديد والدقة العلمية والمنهجية الرصينة، وفي تجذير حاسة التساؤل المستمر والنقد والتحليل والمقارنة والتفكيك والتأويل بين أنساق

هذه النصوص وسياقاتها الثقافية الاجتماعية والأيديولوجية بما تحمل من حس رائق، وذوق متميز، وشفافية جمالية آسرة، ورؤيا متمكنة ومتفردة وتبقى هذه النصوص بحاجة إلى قراءة لا بل قراءات أخرى جديدة، لأنها مليئة وثرية وغنية بأفانين القول وألوان المعرفة، ووساعة الأساليب والصياغات الشفافة والواضحة والرشيقة التي تدخل في فضاءات الكتابة الفنية وعوالمها النصية، وخصائص أساليبها وموضوعاتها وطرق تناولها، في اتجاه إدراك أعمق لهذه الظاهرة الفكرية أو الأدبية أو اللغوية أو الشعرية في مختلف أبعادها ومستوياتها، والتي شكلت تضافراً جدياً للمحمولات المعرفية والقيمية والأيديولوجية والفكرية التي يحملها الباحث في مسعى لتأسيس منحى نقدي جديد وتطوير رؤياه عبر عمليتي القراءة والتلقي بين أركان العملية الإبداعية: المنتج والنص والمتلقي التي وضعته في صف نقاد وأدباء أمتنا المتميزين والمتفردين في نتاجاتهم الأكثر تنوعاً وشمولاً وخصباً.

هامش

* لم أتوقف عند البحث المتميز والشائق في هذا الكتاب والموسوم (مقدمة في فقه اللغة العربية) فقد وقفت عنده طويلاً في العدد (43) من مجلة - علامات في النقد، الصادر في المحرم 1423هـ مارس 2002، ومن أراد الاستزادة يمكن الرجوع إليه والذي كان بعنوان (قراءة في العدد 38) من علامات في النقد ص 253.

* * *

التأويل في النقد الأدبـــي الحديث

سرحان جفّات

تتحدد صعوبة وضع اليد على مفهوم للتأويل من ناحيتين، إحداهما، كثرة ما كتب عن التأويل من آراء واجتهادات جعلت التأويل موضوعاً مضاء في جل جوانبه، ومن ثَمَّ أصبحت محاولة الإفصاح عن تصور خاص محاولة مطالبة بأن تحقق فرادتها، من جهة، وأن تجعل الآراء المتقاطعة حول التأويل منظمة في نسق معرفي يضيء المفهوم أكثر مما يعزز احتمالات التداخل وغياب الحدود. ولعل مما يزيد الأمر صعوبة ما ذهبت إليه بعض الدراسات المعاصرة من أن جعل التأويل، مجرداً، موضوعاً للفحص النقدي يقتضي استحضار الفكر الفلسفي الذي يؤسس عليه التأويل، ذلك أن هذا الفكر نفسه هو نتاج تأويل مقاطع متنوع[1]. وهذا ما حمل أحد الدارسين على القول: إن التأويل يحتل حقلاً معرفياً واسعاً جداً يصعب تعريفه»[2].

بينما تتمثل ثانية الناحيتين اللتين تحددان صعوبة درس التأويل في أن هذا المفهوم إشكالي يثير الكثير من المحظورات، فهو مفهوم، وإن ترعرع في الفكر الديني، إلا أنه ظل يتراوح بين الفوز بثقة المؤسسة الدينية تارة، وسخطها تارة أخرى؛ وسبب هذا راجع إلى أن الفكر الديني أراد للتأويل أن يكون فكرة جمعية توسع احتمالات الفهم المقدس للخطاب. كما تحفز فاعلية تقبل هذا الخطاب إلى الالتحاق بمسيرة هذا الفهم. أما في الفكر الحديث، فالتأويل جزء من فلسفة التعامل مع الفن، وهي فلسفة تتركز حول الفرد.. والفكر الفلسفي يتركز حول (الأنا) سيفضي إلى

القول: إن مفهوم التأويل يضع الأنا في مواجهة القصدية التي شاع وصفها بالقصدية، أو رؤية الأنا بإزاء ما استقر أنه الرؤية.

وهذا المشكل الثاني هو أبرز ما يميز فكرة التأويل الحديثة عن سلفها الماضية، فالتأويل القديم كان يعني، عربياً وإسلامياً، (الأوْل)، أو الرجوع بأغراض النصوص إلى مظانها، أو منطلقاتها الأول[3]. وبهذا تصبح فعالية التأويل مقدرة على فقه الدلالات اللغوية التاريخية عبر الاعتناء بمركزية الدلالة وزمنها. وهي كذلك في الفكر الغربي القديم إذ إن (الهرمنيوطيقا) وإن أفصحت عن معنى التعبير عن الأفكار فإن إفصاحها، هذا، ظل محكوماً بالانقياد إلى مقتضيات المنهج[4] الذي هو مجموعة من الأعراف التي تنظم الرؤية المؤولة وتجعلها منسلكة في نسق معرفي متوفر على حدود المقبولية التي تحكي مواضعات معرفية وفكرية لدى جماعة خطابية ما، ومن أبرز تلك الاشتراطات الرجوع إلى المصادر الأصلية والبدايات الأولى. قصد الحصول على فهم جديد للمعنى الذي ظل موجهاً برؤى خارجة عن النص كما فهمت اللاتينية الآداب القديمة أو الكنيسة..[5].

أما في الفكر الحديث، فإن فكرة التأويل تطَّرح، بصورة أو بأخرى، هذا الانصياع إلى اشتراطات المنهج، منحازة إلى فرادة الرؤية وتلقائيتها التي تحررها من مركزية الرؤية التي تمليها عليها سلطة مرجعية ما، تحدد اشتراطات الفهم. إنها اليوم غالباً ما تقترن بمفردة (فن) التي فيها ما فيها من التوسع في أفعال الفهم، على حين تتراءى في القديم مقترنة بمفردة العلم المؤسس على متطلبات منهجية.. وجعل التأويل نشاطاً مؤسساً على الرسوخ العلمي، إشارة إلى الطابع الفكري الذي يوجه الممارسة التأويلية القديمة استناداً إلى مجموعة الاشتراطات المعرفية المفضية إلى الرسوخ العلمي للمؤول.

تنطلق أفعال التأويل من مسلمة أساس قوامها أن ثمة نصاً يتقدم تلك الأفعال وأن ثمة انفصالاً بين مستويات الوعي التي يطرحها النص، ومستويات الوعي التي توجه به الذات المتلقية النص، ذلك أن أفعال الفهم جدال بين الماضي والحاضر «ويكون ذلك تحديداً في كيفية تداول المعنى في الماضي على وفق سنة دلالية معينة، من جهة أولى، وفي تبيان رد فعل القارئ في الحاضر حيال الرسالة الخطابية الموجهة إليه، من جهة أخرى»[6]؛ ولذا يناقش التأويل من خلال علاقته بالنص، بوصفه نمطاً من أنماط الفهم، ثلاثة أنواع من الأسئلة، هي: ما طبيعة النصوص التي تنضوي تحت الجهد التأويلي؟ ثم ما علاقة المتلقي المسؤول بالنص المؤول؟ وما أنواع الاتصال التأويلي بالنص؟.

إن المواصفات البنائية للنصوص تؤثر في الطبيعة الإدراكية للذات المتلقية، وإذ بات مألوفاً الذهاب إلى أن الطاقات اللسانية للخطاب غير قادرة على احتواء التوجه القصدي للمرسل، آية ذلك عودته إلى إنشاء أكثر من نص في الموضوع عينه و«لأن طاقة اللغة على الإفصاح، والإبانة محدودة بحيث لا يمكن أن يكون المعنى دائماً في ظاهر النص»[7]، فإن ثمة نمطين من النصوص سيقعان تحت طائلة الفعل التأويلي، هما: النص الواضح الذي يهب دلالته للمتلقي حالما يلتحم وعي ذلك المتلقي بهذا النص، والنص الإشكالي الذي لا يستجيب بطواعية إلى أفعال الفهم، كما لا يبوح بمكنونه الدلالي بسهولة، ولعل صفة النص تمثل مخالفة ضدية لأفعال التأويل، إذ كلما كان النص مطاوعاً للمتلقي بدا عصياً على التأويل، على حين يطاوع النص الرؤية التأويلية إذا كان إشكالها مستعصياً على المتلقي، وهذا يعني أن النصوص جميعها يمكن أن تنضوي تحت أنماط معينة من التأويل، بيد أن الملاحظ أن النصوص الإشكالية أوفى نصيباً من اهتمام الجهد التأويلي؛ لأنها قادرة على حمل رؤى متنوعة، وتقديم مصاديق لهذه الرؤى.

تبرز أهمية التأويل حين تكون ثمة مسافة قيمية فاصلة بين المتلقي والنص، أي حين ينتمي النص إلى نسق قيمي يخالف ذلك الذي ينتمي إليه وعي الذات المتلقية، إذ «بهذا المعنى يقرب التأويل ما كان شيئاً غريباً عن الذات المؤولة أو يساوي بينه وبينها أو يجعله معاصراً لها ومماثلاً، وهذا كله يعني في الحقيقة أن التأويل يحول ذلك الشيء الغريب المتباعد إلى شيء خاص بالذات ومتملك لديها »(8).

وبهذا يمسي الجهد التأويلي فاعلية تقريب تكتسب قيمتها على قدر قابليتها على مواجهة احتمالات التغريب التي تقع بين النص ومتلقي ذلك النص بفعل تغير مؤثرات الزمان والمكان التي سترتب عليها تغير أنماط الوعي ومن ثم تغير أنماط القيم المعرفية والجمالية التي يحتكم إليها في فهم الخطاب.

ولعل فكرة التقريب في مواجهة التغريب ستعصم الدارس من الوقوع في إشكاليات قد تثار أمام التأويل بوصفه امتلاكاً(9)، وستزداد هذه الإشكاليات عند مواجهة نص ما، إذ سيغدو هاجس الامتلاك محفوفاً بقسط غير قليل من التحرج، لهذا أثرت مصطلح التقريب توصيفاً للجهد التأويلي الساعي إلى تغيير الوعي بالنص بما يتناسب والوعي المعرفي الذي توفرت عليه الذات المتلقية.

إن الرؤية التأويلية تبدأ فعلها حين تعترضها إشكاليتان تنتظمان علاقة الذات المؤولة بالنص المؤول: إحداهما، إشكالية النص بين القدم والآنية، وثانيتهما، إشكالية النص بين الغرابة والألفة(10)، ولعل هاتين الإشكاليتين غير منفصلتين بعضهما عن بعض؛ لأن درجة اغتراب المتلقي عن النص تتحدد في جزء منها على أساس من علاقة ذلك المتلقي بزمن إنشاء النص، فكأن صفة القدم سبب من أسباب العلاقة الانفصالية بين

المتلقي والنص، على حين تقود مواصفات الآنية التي يتوفر عليها نص ما إلى علاقة الألفة أو الالتحام بين المتلقي والنص.

بيد أن فعل هاتين الإشكاليتين يمكن أن يتجاوز هذا الترخص في استبصار نتائج تلك الإشكاليات المتقاطعة؛ لأن ثقل الوعي الذاتي أو الجماعي بالتراث سوف يقف عائقاً أمام التقدم في الأفعال المؤسسة للتأويل، ومن ثم ستغدو هذه الرؤى المتقاطعة من قبيل النافع الضار؛ لأنها ستنهض بدور المحفز للتأويل والمناوئ له، في الآن ذاته. فإذا قيل: «أن يكون المرء تاريخياً معناه ألا يرتفع أبداً إلى المعرفة الذاتية»[11]، فإن من الممكن القول: أن يكون المرء ذاتياً معناه ألا يرتفع أبداً إلى المعرفة التاريخية.

من هنا، ينجلي عسر الممارسة التأويلية التي تقوم على هذين الضربين من الوعي المعرفي: الوعي المعرفي الذاتي، والوعي المعرفي التاريخي، وصعوبة أن تكون الذات المتلقية ذاتاً مؤولة أو قارئة، لأن هذا يعني أن تلك الذات المؤولة نفسها ذات إشكالية مؤهلة للجمع بين هذه الرؤى المتقاطعة، وصهرها بجملتها ابتغاء بناء منظور تأويلي ما.

ثمة من يذهب إلى أن التأويل يفترض «تناقضاً وتعارضاً بين المعنى الصريح للنص ومتطلبات قرائه، وهو يبحث عن حل لهذا التضارب، وهكذا تصبح المسألة كالآتي: يصبح النص غير مقبول لبعض الأسباب، ولكنه لا يطرح جانباً وينبذ، لذا فإن التأويل هو استراتيجية شاملة وجذرية لصيانة أيما نص قديم يعتقد أنه أثمن من أن يترك سدى ويتنكر له»[12].

إن هذه المسافة القيمية الفاصلة بين الخطاب والمتلقي التي تؤدي إلى هذا التضارب بين فكرتي القدم والآنية، أو بين اشتراطات النص واشتراطات المتلقي سوف تفضي إلى وضع نمطين من أنماط التأويل يعززان احتمالات التصالح بين النص والآخر، هما: مفهوم الوساطة، ومفهوم

الحيازة أو الامتلاك أو التقريب، أما مفهوم الوساطة، فهو ركيزة التأويل القديم، لأنه يفترض وجود ذاتين منفصلتين عن الذخيرة القيمية للنص، غير أن واحدة منهما مؤهلة أكثر من الأخرى إلى الإتصال بالنص وذلك «أن كلمة التأويل مشتقة من كلمة (leteros) اللاتينية التي تعني الشخص الذي يلعب دور المفسر والمترجم، وهو يقوم بهذا بصفته مترجماً أو مفسراً بالنسبة لكل من المؤلف القديم ومعاصريه في حالة من الإتصال الإنساني بهما معاً»[12]، وهذا يعني أن مفهوم الوساطة يقوم على قدرة الوسيط في إعادة المرسل إليه إلى ملابسات إبلاغ الرسالة في زمن إنشائها. ومن ثم فهم النص على أساس من تلك الملابسات.

من أظهر خصائص التأويل بالوساطة أنه ينتج وعياً جماعياً بالخطاب؛ لأن إعادة فهم الخطاب تتم على أساس فهم الذات المتوسطة التي تقدم وعياً مشتركاً أو محفزاً إلى احتمالات الاشتراك، بسبب واحدية الفهم الذي يقدمه الوسيط، كما يمتاز هذا النمط من الرؤى التأويلية بأنه استبدال معرفي يقوم بتحوير التأويلات القديمة، أو استبدالها بأخرى جديدة، وصولاً إلى بناء تأويل جديد أو مطورة غير أنه ثابت في الحالات كلها، لأنه يقوم على تأويلات قديمة تمثل وعياً جماعياً وما هو جماعي ثابت بالضرورة.

على أن التأويل بالوساطة - وإن توخى التأثير في المتلقي بوصفه غرضاً نهائياً لكل أفعال الفهم أو نشاطاته - سوف يغير مكامن الاهتمام، أو مواقع الصدارة في هذه الرسالة أو تلك، إذ سيتركز الاهتمام حول النص بوصفه قيمة أولى بالاهتمام من الذات التي يتوجه إليها النص، ثم سيتركز - أيضاً - حول الوسيط بوصفه متلقياً أعلى موجهاً لعمليات الفهم والتلقي. أما المتلقي، غاية كل رسالة ومناط عملها، فسيتراجع دوره إلى مستقبل مستنفد، لا تتحدد مهمته في إنتاج فهم

النص، بل في اتباع الفهم المنتج، وهذه الاتباعية ناجمة عن عاملين: أحدهما، الطابع الانتظامي لهذه الرؤية التأويلية، فأفعال التأويل تنتمي إلى نسق فكري ينظم ممارسات التلقي، ويمثل الخروج عنه ابتعاداً عن الثابت المألوف في الفهم والتمثل.

إن هذا الطابع النظامي يؤكد علاقات الاصطلاح بين النص والمتلقي، ومن ثم يؤكد علاقة الائتلاف بين رؤية الأنا ورؤية الآخر، أو هو يؤكد علاقة الاندماج بين الذات والموضوع، بحيث تصبح الذات جزءاً من الموضوع عبر التحاق مقاصد المتلقي بمقاصد المنشئ، أو تصور المؤول الوسيط لمقاصد المنشئ.

أما ثاني العاملين اللذين ينتجان اتباعية الرؤية التأويلية التي ينتجها التأويل بالوساطة، فيتمثل في الصرامة المنهجية العالية التي تنبني عليها الممارسة التأويلية، ويراد بالصرامة المنهجية الحالية أن تتوفر الذات المؤولة الوسيطة على فهم بأدوات بناء الخطاب، ومن ثم بأدوات تكوين رؤية تأويلية للخطاب، فضلاً عن الإلمام بأنماط التأويل السابقة، بعبارة أخرى، أن تتوفر الذات المؤولة على أداة التأويل وتأريخه، ثم تنطلق منهما في بناء رؤية تأويلية ما. ولعل من البديهي القول: إن الرؤية القديمة سوف تتحول إلى مرجعية تنظم الرؤية التأويلية الجديدة وتوجهها؛ لأن هذه الرؤية الجديدة تبقى محكومة دائماً بهاجس التأصيل، وتأسيس المعرفة الجديدة بناء على المعرفة القديمة. أي أنها لا تقدم انقطاعات معرفية بقدر ما تمثل اتصالات اتباعية للمعرفة القديمة.

إن التأويلية التوسطية تفترض تأسيس وعي تاريخي بالنص، ومن ثم وضع هذه التأريخية معياراً لصلاحية هذا النمط من التأويل أو ذاك. وإذا كان التاريخ نسقاً معرفياً منظماً تنتجه ذاكرة جماعية منظمة، وكان الفن التقليدي هو الفن الذي «يضع الذاكرة في أساس الإنتاج

الفني»[13]، فإن هذا النمط من التأويل يؤسس على وفق الخبرات المعرفية المكتنزة في ذاكرة الذات المؤولة، ومن ثم تصبح كفاية هذا المؤول مقرونة بشمولية ذاكرته، كما تصبح مزية النص محدودة بمدى قدرته على التاريخ لهذه الذاكرة، أو بمدى قابليته علي الانتساب إليها، وتسجيل مسارات الوعي التي تقترحها سبيلاً إلى فهم الأشياء، والتعبير عن هذا الفهم، نصياً، ثم فهم هذا النص استناداً إلى تلك المسارات.

بيد أن لهذا النمط محاذيره التي تتمثل في أن قصر «فعالية تأويل الأعمال الأدبية على تأسيس معانيها المحددة تأريخياً سيؤدي إلى إفقار تلك الأعمال بدرجة كبيرة، بغض النظر عن حجم العزاء الذي سيوفره لنا اعتقادنا أننا قد تخلصنا بذلك من كل التأويلات غير الصحيحة. التي لا يمكن تأييدها، أو أننا قمنا بوسمها مقدماً»[14].

ولعل هذا التوجه التأريخي يعني أن درجة مقبولية الفهم التأويلي ستحدد على وفق علاقته بهذا التأريخ، وليس على وفق علاقته بالنص الذي يفترض أن يكون عيار استبعاد أو تقريب هذا النمط التأويلي أو ذاك، بيد أن ما يحصل هو أن تكون نظرية المعرفة المؤسسة حول النص، وغير المستقاة منه، في الوقت نفسه، هي أداة قبول التأويل أو استبعاده؛ لهذا ذهب أحد الدارسين إلى أنه «حين تكون هناك على الدوام آليات لاستبعاد قراءات فإن مصدرها ليس النص بل الاستراتيجيات المعترف بها حالياً في إنتاج النص»[15].

وهذا يعني أن التوجهات المعرفية المؤسسة للتأويل قد اشترطت معايير للمقبولية جعلتها رهناً بالرصيد المعرفي للرؤية التأويلية، ثم بعلاقة هذا الرصيد بنظرية المعرفة التي أسستها المؤسسة الأدبية، ومن ثم روح العصر، وهذا كله لا يدفع رؤية ما عن المقبولية فحسب، إنما يرتب الهرمية التأويلية بحيث يبدو بعضها أولى بالصدارة من بعضها الآخر.

إن الجهد التأويلي الذي تمارسه الذات المتلقية يفترض أن نصاً ما قادر على التناسخ وتجاوز مظاهر العقم الدلالي الذي حاول النسق الأول أن يجعل النص متصفاً بها من خلال تثبيت العلاقة بين الدلالات النصية وسياق إنتاجها تأريخياً، ومن خلال الإعلاء من شأن مقاصد المرسل وإظهارها بمظهر المحرمات التي لا تنتهك، واستناد مقولات الفهم التأويلي إلى تصورات قبلية تجعل تلك التصورات مجموعة من الرؤى حول تأريخ النص أو تأريخ الاستجابة التي فاز بها النص، وليست حول النص ذاته.

أما التأويل بالحيازة، أو التأويل بالتقريب، فيطرح هذا التنظيم التاريخي لأفعال الفهم، مقترحاً تنظيمياً جديداً ليس بالتاريخي، كما هو ليس بالنصي أو الذاتي المحض، إنما هو تنظيم تؤسسه مجموعة التصورات الذاتية للخطاب، ذلك أنه «لكي يتم تأويل عنصر ما فإنه يدخل في داخل نظام - ليس هو نظام العمل نفسه - وإنما هو نظام الناقد»(16). ولئن استند هذا النمط من التأويل إلى قيم يؤسسها نظام الذات المتلقية، فإن هذا يشير إلى أنه يؤسس على قيم اختلافية، سواء بين رؤية الأنا ورؤية الآخر، أو بين الذات والنص، والسبب في هذا يكمن في أن التأويل - هنا - يؤسس على الفردية، وهي قيمة إن لم تكن مختلفة عن الآخر، فإنها متميزة عنه بالضرورة.

إن هذا النمط من التأويل موجه بحرية الذات المتلقية، وهي حرية تتجاوب وفرادة وعي المرسل إليه، كما تحكي غياب القدرة على الكشف عن تلك الفرادة استناداً إلى رؤية جمعية مطردة، إذ «نظراً لأن كل مؤلف متفرداً لا يمكن عندئذ تحديد نهج تحليلي لكشف شكل وعيه»(16). غير أن مفهوم الحرية المقترح - هنا - لا يعني غياب المعايير التي تنظم عناوين الجهد التأويلي العلمي، غياباً تاماً، آية ذلك أن الخطاب النقدي المعاصر وضع حداً فاصلاً بين التأويل، بما هو نشاط معرفي منظم،

والتخمين بوصفه نشاطاً يؤسس على الحدوس التي تترا ءى للذات المتلقية لدن مواجهتها الرصيد الجمالي أو القيمي الذي يكتنزه النص، لهذا ذهب أحد الدارسين إلى أن «كل تخمين يجب أن يمحص في نهاية المطاف انطلاقاً من توافقه مع انسجام النص الذي يقضي بعض الفرضيات الاعتباطية»(17)، مما يومئ إلى أن التأويل، كما يفهمه هذا الدارس، مجموعة من الحدوس أو التخمينات التي انفصلت عن طابعها الاعتباطي الأول لتلتحق بنسق على قوامه التوافق مع انسجام النص، أي أنه مجموعة الرؤى التي تخلت عن طابعها العفوي الأول داخله في إهاب علمي غير هويتها من ممارسة اعتباطية إلى ممارسة واعية.

إن مشروعية هذا النسق من التأويل تظهر في حالتين: إحداهما، حين تكو روح العصر قائمة على تحفيز الرؤية الفردية للأشياء، بما يجعل الفرد معيار تلك الأشياء، وهذا التوجه الفردي سينجم عنه الابتعاد عن المعنى المحدد للنص كما كونته قصدية المنشئ، ذلك أن البحث عن هذا المعنى يمثل هاجس الذات الجمعية في الوقوف عند المعنى الاتفاقي والابتعاد عن المعنى الاختلافي الذي يفضي إلى تقويض سلطة الجماعة في رؤية الأشياء وتقويمها، كما سينجم عنه تحول تلتقي النص إلى سيرورة جامحة جموح الذات التي تنتج تأويلاً ما لنص ما، أي أن هذه الذات المؤولة لا تبدو منصاعة إلى اشتراطات إيجاد النص، إنما تخضع النص إلى اشتراطاتها في الرؤية والتفكير، وذلك بأن تكون أفعال التأويل تأسيساً لأفكار الذات وليست التحاماً بأفكار النص.

أما ثانية الحالتين اللتين يظهر فيهما التأويل بالحيازة، فتتحدد في غياب الوعي بمحفزات إنتاج النص التي تجملها كلمة (تجربة) إنشاء ذلك النص، وهنا يأخذ مسار الفاعلية المؤولة نهجاً تأويلياً يقوم على استبدال التأويل التوسطي بوساطة أخرى، معرفية، قوامها تنمية رصيد الذات

المتلقية من الوعي بقضايا الأدبية. ومن ثم بطبيعة البناء العلامي للنص إذ سيتحول هذا البناء إلى ميدان للتأويل، عبر إعادة فهم هذا النظام وتقدير مكامن الوقع، والقيمة الأدبية التي يوفرها التنوع في الوقع الذي هو حصيلة منطقية للتغير في فهم علامية الخطاب، وما يخلفه ذلك من تنوع في المدخر الدلالي لذلك النص، ثم أثر ذلك في تنوع الوقع وتنوع استجابة الذات المتلقية تبعاً إلي التنوع في الوقع.

إن التأويل بالحيازة أو بالتقريب، إنما هو تأسيس نقدي يقوم على حقيقة أن واحدية المنظور لا يمكن أن تصل إلى قاع نص ما، أو تستنفد ما فيه من مسارات الإفصاح والتدليل، كما أن رؤية ما لا يمكن أن تزعم أنها استوعبت مسارب التذوق الجماعي أو الفهم الجماعي؛ لأن استيعاباً كهذا سيغدو فرض رؤية نقدية ما على جمهرة من المتلقين غير القادرين على إنجاز رؤى مجاورة أو مجاوزة لتلك الرؤية الأصل. أما التأويل، فهو تأسيس أول لفرادة الرؤية، وفرادة الوعي، وصولاً إلى تأكيد فرادة الذات. وبهذا يكتسب الفعل التأويلي مشروعيته حينما يكتسب الفعل الفردي مشروعيته إزاء رؤى الأنا العليا ومشروعيتها، حيث تتحول الذات إلى منتج قيمي جديد، له الحق في أن يعرض النص على معاييره الخاصة. كما أن له الحق في أن يدخل طرفاً قيمياً مؤازراً أو مناوئاً للرصيد القيمي الذي يقدمه النص.

أي أن التأويل، بوصفه أداة نقدية، لا يشير استفهامات حول مكامن القيمة التي يمكن الذات المتلقية أن تضع يدها عليها في نص من النصوص، فحسب، إنما تتجاوز ذلك إلى إثارة أسئلة حول مصادر القيمة، هل هي نتاج فاعل جماعي تمثله الذات الجمعية التي تستند إلى مواضعات الإبلاغ والتلقي، أو هي نتاج لحظة التحفيز التي ضغطت على حساسية الذات المنشئة لإنتاج الملفوظ، أو هي حصيلة رؤى متنوعة، متحولة بتحول

مواضعات الأدبية كما تعيها هذه الذات أو تلك، أو متنوعة بتنوع الذوات المتلقية وتصورها لمواصفات النص بناء وتدليلاً؟.

ولكن، إذا كان التأويل - كما بات متفقاً عليه إلى حد بعيد - ممارسة حرة تمارسها الذات المتلقية لدن عرض نص ما على وعيها، فإلى أي حد يمكن الجهد التأويلي أن يظفر بقيمة ما؟ وما حدود تلك القيمة؟ وقبل ذلك كله كيف يمكن أن يكون التأويل قيمة، أو مشتملاً على قيمة، إذا كان مؤسساً على رؤية فردية لا تتوخى فرض تلك الفردية على طرف ما، بينما تبدو القيمة مقولة من مقولات الفكر الجمعي، ومن ثم الفكر الذي يحاول أن يبسط رؤيته على أوفى عدد ممكن من الأفراد الذين ينسلكون ضمن مساراته؟؟

إن إشكالية كهذه ستزداد حساسية كلما ابتعدت عن حقل النص الأدبي واقتربت من حقل النص المقدس، أو الذي يتوفر على شيء من القداسة، كأن يكون نص شخصية مقدسة أو نصاً قانونياً أو غير ذلك.

ولعل الإجابة عن هذه الأسئلة تتحدد بهدي من روح العصر الذي يمكن أن تثار فيه إشكالية كهذه؛ لأن عصراً ما يرى في بنيته الاجتماعية مجموعاً تركيبياً من أفراد يحتفظ كل منهم بفاعليته وحريته سيتحول فيه التأويل إلى قيمة؛ لأن الإنسان الذي ينتج ذلك التأويل قيمة غير اعتيادية - أصلاً - على وفق هذه الرؤية، أما عند النظر إلى البنية الاجتماعية على أنها مجموع تراكمي من الأفراد، فسيغدو التأويل قيمة فكرية تندرج ضمن الوعي المعرفي للجماعة؛ لأن هذا التأويل ينطلق من وعي تشتيتي وليس من وعي تجميعي، ومن ثم يستند إلى توجه الجماعة في دعم الاتفاقي والتثبيتي والمتعارف عليه. وبهذا يكتسب التأويل قيمته من خلال رؤية الجماعة المستندة إلى روح العصر.

أما في الميدان الأدبي، فسيبدو للتأويل شأن مختلف تماماً.. ذلك

أن الأدبية عمودها الفردية ومن ثم سيصبح التأويل متساوقاً مع رؤية تحفز كل ما من شأنه أن يجعل الفرد، وليس الجماعة، معياراً للأشياء، ومن ثم يتحول وعي الفرد المنتج للتأويل، وقدرته على إنجاز تأويل متوفر على مواصفات القراءة المؤولة الواعية معياراً اعتمده ذلك الفرد في تأويله، من غير ما احتكام إلى مواصفات الجماعة التي ستوجه حركة ذلك التأويل، وتحدد من خروجه على ما هو جماعي اتفاقي، ومن ثم قدرته على إنتاج الجديد في الفهم.

الهوامش

1) ظ: ملاحظات حول بعض آليات تأويل النص السردي (بحث): 63.

2) القراءة والتأويل (بحث): 5.

3) ظ: الاتجاهات السنية: 140-141.

4) ظ: فن التأويل، أشباح المناهج (التويولوجية) (بحث): 73.

5) ظ: م.ن: 74.

6) التلقي والتأويل، مدخل نظري (بحث): 17.

7) التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره حتى القرن السادس (مشروع قراءة): 173.

8) علم التأويل الأدبي، حدوده ومهماته (بحث): 48.

9) م.ن: والصفحة.

10) ظ: التلقي والتأويل، مقاربة نسقية: 218.

11) الفلسفة الألمانية الحديثة: 26.

12) ضد التأويل (بحث): 66.

13) تأويل الماضي (ضمن كتاب طبيعة الإشارة الجمالية): 72، وظ: وجود النص: 34.

14) المدخل إلى علم الجمال: 38.

15) أخلاق التأويل (بحث): 35.

16) ما الذي يجعل التأويل مقبولاً؟ (بحث): 53. وقد ذهب هذا الدارس إلى أنه لا يمكن الاحتكام إلى النص المؤول لدى ترجيح هذه القراءة التأويلية أو تلك، لأن النص ذاته يصبح امتداداً للخلاف التأويلي بين الرؤى التأويلية المتقاطعة، من ناحية، ولأن قضايا النص والسياق والتأويل تبرز دائماً بوصفها افتراضات تكون المنظور النقدي الذي يقرأ النص بهدي منه، من ناحية أخرى، (ط: م.ن: 51).

والسؤال الذي يمكن أن يثار، هنا، إذا كان ثمة خلاف يدفع النص عن أن يكون معيار تأويل، أفليس ثمة خلاف بين الرؤى المختلفة عن نظرية النص سيدفعها عن أن تصبح معياراً تأويلياً - أيضاً - ثم أليس الاحتكام إلى مادة التأويل (النص) أولى من الاحتكام إلى أدوات فهم هذه المادة؟.

17) نظرية البنائية في النقد الأدبي: 300.

18) القراءة والتأويل: 7.

19) ملاحظات حول سيميائيات التلقي (بحث): 36.

المصادر والمراجع

- الاتجاهات السنية: د. التهامي نفرة، دار القلم، تونس، ط 1، 1982.

- أخلاق التأويل: باربرا هرنشتاين سمث، ترجمة هادي الطائي، مجلة الثقافة الأجنبية - بغداد، ع 3، 1992.

- تأويل الماضي: سرجي افرنتسيف، ضمن كتاب طبيعة الإشارة الجمالية، ميخائيل باختين وآخرين، ترجمة مصطفى عبود، دار الهمداني للطباعة والنشر، عدن، ط 1، 1984.

- التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة): د. حمادي صمود، منشورات الجامعة التونسية، د. ط، 1981.

- التلقي والتأويل: مدخل نظري، محمد بن عيّاد، مجلة الأقلام، بغداد، ع 4، 1998.

- التلقي والتأويل، مقاربة نسقية: د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي - بيروت، ط 1، 1994.

- ضد التأويل: سوزان سونتاغ، ترجمة باقر جاسم محمد، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، ع 3، 1992.

- علم التأويل الأدبي، حدوده ومهماته، هانز روبرت جوس، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، ع 3، 1998.

- الفلسفة الألمانية الحديثة: روديجر بوبنر، ترجمة فؤاد كامل، مراجعة د. عبدالأمير الأعسم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط 1، 1986.

- فن التأويل، أشباح المناهج التيولوجية: هانز غيورغ غادامير، ترجمة محمد شوقي الزين، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، ع 37، م 10، 1999.

- القراءة والتأويل: أيان ماكليني، ترجمة خالدة حامد، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، ع 1، 1999.

- ما الذي يجعل التأويل مقبولاً: ستانلي فيش، ترجمة رعد محمد مهدي، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، ع 3، 1992.

- المدخل إلى علم الجمال: فردريك هيجل، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1978.

- ملاحظات حول بعض آليات تأويل النص السردي: عبداللطيف محفوظ، مجلة فكر ونقد، المغرب، ع 6، 1999.

- نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط 3، 1986.

- نقد الخطاب...: د. نصر حامد أبو زيد، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 3، 1995.

- وجود النص.. نص الوجود: مصطفى كيلاني، الدراسة التونسية للنشر، تونس، ط 1، 1992.



قراءةً في سرودِ
طه حامد الشبيب

مشتاق عبّاس معن

ديباجة: خطوط مفاهيمية عامة:

هناك علاقة وطيدة بين حقلي التاريخ والرواية وبين هويتي: المؤرخ والروائي، لأنهما أساساً ينطلقان من وظيفة التسجيل التنبؤي - لكن الضابط المميز بين هذه الثنائيات المتماثلة، نمط التسجيل فإن عمد الكاتب للحقيقة والتقرير كان تاريخاً وكاتبه مؤرخاً، أما إذا عمد للمجاز والإبداع كان رواية وكاتبه روائياً.

إذن فالمجاز والحقيقة هما الفاصلان لتداخل هذه المفهومات والحقول المعرفية والإبداعية، وقد قررنا في دراسة سابقة أن حقيقة الرواية ومجازها ليسا بنسبة 100٪ بل يتداخلان بنحو شفاف غير بائن.

لذلك ولدت - (الرواية التاريخية) كمولود هجين يحمل صفات هذا وسمات ذاك نظراً لـ «القصور الواضح في دور التاريخ الذي يمثل حصيلة الدراسات والأبحاث والإحصائيات التي يقوم بها الإنسان، وهو دائماً بعيد عن قلب الإنسان ومشاعره، ويعوز التاريخ اللمسات الإنسانية الرقيقة وهو يفشل دائماً في شد انتباه القارئ الاعتيادي. لأن المؤرخ لا يتناول حياة الإنسان العادي، كما أنه يتجنب العواطف والدوافع الإنسانية»[1]، لذا

جاءت الرواية لتكون محفزاً لشد القارئ وتحبيبه بمتابعة الحدث التاريخي بأسلوب أدبي شيق. فيكون الروائي التاريخي إذن: «... صورة مجازية للمؤرخ» - بحسب ما يصفه توم كريم -[2].

فالروائي التاريخي: يعمد لأحداث مضت ويحاول إعادة كتابتها بحسب منظاره وهدفه من ذلك التضمين، فمنهم من يهدف إلى إعادة صياغة التاريخ بإضفاء طابع رومانسي ليحبب القارئ: (المروي له) بالإطلاع على أحداث تلك الحقبة التي تناولها عمله السردي، وتجد روائياً آخر يعمد للحدث بواقعية شبه كاملة ويطعمها بمسارات مجازية لشد القارئ: (المروي له) إلى المتابعة ومحاولته في سد ثغرات الحدث التاريخي التي يراها وفقاً لأسلوبه وأيدلوجيته، أما الثالث فتراه يعمد لاختيار حدث تاريخي أو مرحلة ماضية أو شخصية تراثية أو من جيل سابق ليودعها بمرحلة غير مرحلتها ليؤسس من خلالها فكرة معينة أو يعمد لذلك الجزء التاريخي المتقطع ليعيد صياغته ويطعمه بنقد سياسي أو اجتماعي أو اقتصادي، بأسلوب أدبي مبدع.

فالرواية التاريخية إذن، تقدم نقداً فكرياً لمجمل الحقول المعرفية والحياتية بأسلوب سردي أدبي مشفر أو يقرب من التشفير.

فتاريخ العالم وسياقاته الاجتماعية واللغوية تؤثر، إذن، بنحو مباشر أو غير مباشر في عالم السرد وتحديد سياقاته الاجتماعية واللغوية أيضاً. فيكون للتاريخ الواقعي أثر في العالم الإبداعي من ثلاث زوايا.

- التأثير في سياقات عالمه الحياتية.

- التأثير التصويري/ الإبداعي.

- التأثير اللغوي.

وسنحاول في هذه الورقة تسليط الضوء على الأثر الأخير لأمور منها:

- أن اللغة السردية؛ مهمة في الدراسات النقدية، ومهملة في الوقت نفسه.

- بيان أثر تاريخ وسياقات العالم المؤرّخ في نسج الراوي لنصه السردي.

أولاً: ديباجة: (منطلق الدراسة)

1 - لماذا اللغة؟

لم تكن اللغة بمنأى عن الدراسات النقدية بل كان لها الأثر الكبير في تحديد غالب النقاط المهمة في طرح النظريات والآراء المؤثرة في الساحة النقدية. إذ أسهم موضوع: (اللغة) في تشييد مقولة تفاضلية مهمّة في الدرس النقدي وبخاصة الفرنسي منه بين: (اللغة والمؤلف والكتابة والنص) وكان لها الأثر الأكبر في إعانة الناقد الفرنسي (رولان بارت) في إماتة المؤلف وسحب

البساط من تحت القائلين بأهمية المرسل: (المؤلف) وأفضليته على وحدات التواصل الإبداعي: [المرسل/ الرسالة/ المستقبل][3].

وبعد أن كان التقدم للغة في المفاضلة الكبرى المذكورة سلفاً (اللغة/ المؤلف/ الكتابة/ النص) سعى بارت إلى مفاضلة أخرى لنا أن نسمها بالمفاضلة الصغرى الجامعة بين (النص/ العمل)، إذ ميّز بينهما بمعايير كان أهمها معيار (اللغة): «إذ استطاع بارت بذلك أن يزيل... عن النص الأدبي جملة من الحمولات المادية التي ترهق أنطولوجيته النصية...»[4].

أضف إلى ذلك، أن اللغة أساس العالمين: العلمي والأدبي، ولا يمكن التمييز بين لغة العالمين، إلا بجس حيثيات التراكيب ودقائقه فيهما والغور في بناهما لتحصيل أسرار كل واحد منهما ورصد ميزاته التي يمتاز بها، وفي سبيل ذلك قرّر النقاد والدارسون جملة من الفروقات المميزة بينما، حتى أمكن الفصل بينهما بوصف لغة العلم، أنها: مجرد علامات وإشارات إلى أشياء» بينما لغة الأدب، «تنتج بنشاطها أو فاعليتها الخاصة معناها الناشئ معها»[5].

من ذلك تبين لنا أن للغة حضوراً مهماً في الحقل النقدي سواء أكان حضورها على سبيل التميز أو على سبيل المفاضلة أو على سبيل تأسيس مقولات جديدة.

2 - خطوات نحو تحديد الحقول:

قبل الولوج في صميم مقولتنا الإجرائية: (النقدية)، لابد

من مقدمة تمهد للنكوص إلى أصول الطروحات التمييزية ونظريات الحد والفصل بين الحقول المتداخلة سلفاً، ولما كان توجهنا توجهاً بنائياً/ لغوياً، للنص الأدبي، كان لزاماً علينا تتبع الجزء الداخل في نطاق تلك الطروحات ولكن بما يخص موضوعة الدرس هنا.

وبعد تشغيل مسبرنا في منظومة تلك الطروحات تبين أن البدء من نظرية (التلفظ) الباختينية، أحجى، لأنه محرك طروحة الفصل في خانة الأدب؛ بناءً ولغة، فوجدنا تتبعها والمرور بما أنتجته من مفهومات كـ (الخطاب) و(علم عبر اللسانيات)، خير مدخليَّة.

إن المتتبع لحركة هذه النظرية يجد أنها تحركت على خريطة النقد الأدبي بمعدل زمني يقدر بـ (عشرين عاماً) ترددت فيه مصطلحات كثيرة، أهمها ما ذكرناه في الفقرة السابقة، وقد تعرَّض: (تزفيتان تودوروف) لخيط نشأة هذه المصطلحات وسير تطورها في كتابه - المبدأ الحواري -.

وكانت المسيرة التطورية لهذه النظرية تنقسم على مرحلتين، هما:

المرحلة الأولى: تجسدت في كتاباته التي طرحها في العشرينات والموقعة على نحو خاص باسم (تولوشينوف)[6] وكان مبهشا هذا الطرح، مخالفة للنظرة التي أشاعها (دي سوسير) في محاضراته في الألسنية االذاهبة إلى أن الكلام نشاط فردي[7]، والقول بأن اللغة والكلام ظاهرتان اجتماعيتان، ولما كان الأمر

محسوماً بخصوص اجتماعية اللغة، اهتم باختين باجتماعية (الكلام/ التلفظ) ونافح عنها حتى استقر لديه نظرية وسمت بـ (نظرية التلفظ)(8).

وصوّر اجتماعية الكلام (التلفظ) بوصفها: «... دراما صغيرة يضطلع بأدوارها الأقل: المتكلم والموضوع والمستمع، والعنصر اللفظي هو، فقط، الشبكة التي تلعب الدراما من خلالها، أو كما يعبر عنها هو، هو السيناريو»(9). كما وصف التلفظ (الكلام) بأنه في أقل تقدير حوار قوامه المتكلم والمستمع أو المتكلم ونفسه(10).

وامتازت هذه الموحلة من مراحل تشكل (نظرية التلفظ) باختلال المصطلح(11) فتجده حيناً يعبر عنها بالتلفظ وحيناً بالكلام وحيناً بالخطاب(12).

المرحلة الثانية: أما المرحلة الثانية فبدأت في طروحاته الخمسينية، التي امتازت بنوع من استقرار المصطلح ووضوح الهدف، ففي هذه المرحلة سعى إلى إيجاد حقل ينسب إليه دراسة (الشعريات) التي لا تنسجم وحقل اللسانيات(13). فوسم حقله الذي تدرس في ضمنه الشعريات بـ (عبر اللسانيات)(14).

وحاول جاهداً إبراز وجوه التباين بين حقلي اللسانيات وعبر اللسانيات فوجد الفرق يكمن في عناصر دراستهما ووحداتهما(15)، كما تختلف الدلالة في حقلين(16)، ولم يقف تحديده عند هذا القدر بل عين نقطة بدء كل حقل، و«بهذا المعنى

فإن نقطة انتهاء (عمل) علم اللغة ليست سوى نقطة انطلاق عبر اللسان، ما كان نقطة نهاية يصبح وسيلة هنا »[17] فضلاً عن الغاية المتجسدة بـ (عبر اللسانيات)[18].

وقد وصف الرسالة المتجسدة بالكلام - وحقله علم عبر اللسانيات - بأنها تعويض للنظام الرمزي وشبّهها بـ « ... عمل أجهزة الاتصال البرقي: فهناك شخص لديه مضمون يود أن يبثه، وبالتالي فهو يشفره بمساعدة مفتاح الإبراق ثم يبثّه عبر الهواء، وإذا أنجز الاتصال فإن الشخص الآخر يشعر الإجابة بمساعدة المفتاح نفسه مستعيداً المضمون الأول »[19].

وجعل باختين الخطاب علماً يراد به (التلفظ/ الكلام)[20]، ودرج ضمن هذا العلم دراسة الشعرية وما يتعلق بها فضلاً عن السردية وما ينضوي تحتها.

وبعد هذه التوطئة نفقه أن (علم الخطاب/ علم اللسان) ينطوي على حقلين إبداعيين قوام الأول الشعريات والثاني السرديات، غير أن هذا التحديد لم يسلم من الفض إذ تداخل الحقلان ليفرزا حقلاً هجيناً يحمل صفات هذا وملامح ذاك، بحيث جاء النص الشعري مستنداً إلى السردية وكذلك أنتج النص السردي بالاعتماد على الشعرية فكوّنا بذلك: نصاً (شعرياً/ سردياً) أو (سردياً/ شعرياً).

ولما كان الفصل بحسب ما أطرناه واضحاً عند النقاد والدارسين، وُضِعَ للشعرية لغة تحكم آخر هيكل نصوصها وأنساق

بنائها وهوية ألفاظها وأجناس تراكيبها... فكان لزاماً أن نضع للسردية لغة كذلك، تؤدي الوظائفية نفسها التي أدتها في حقل الشعريات. لكننا نجد النقاد لم يعيروا لهذا المعيار النقدي بالاً، خلاف اهتمامهم بنظيره الشعري.

إذ نجد الاختلاف في تحديد مصطلح اللغة الشعرية ومفهومها وتباين الآراء في ذلك، في حين أهمل تماماً معيار (اللغة السردية) مصطلحاً ومفهوماً - إلا اللهم بعض الإشارات العابرة بين أسطر الدراسات أو صفحات كتب النقد السردي التي لا تشكل مقولة نقدية ذات بال - لذا أليت على تأسيس هذه المقولة: اصطلاحاً ومفهوماً، لتكون معياراً نقدياً يُلجأ إليه في تحليل السرد كما يُلجأ إلى نظيره في تحليل الشعر.

3 - المصطلح والمفهوم:

قبل كل شيء لابد من تواضع اصطلاحي على هذا المعيار النقدي، والذي أرى أن يكون موسوماً بـ (اللغة السردية) لسببين:

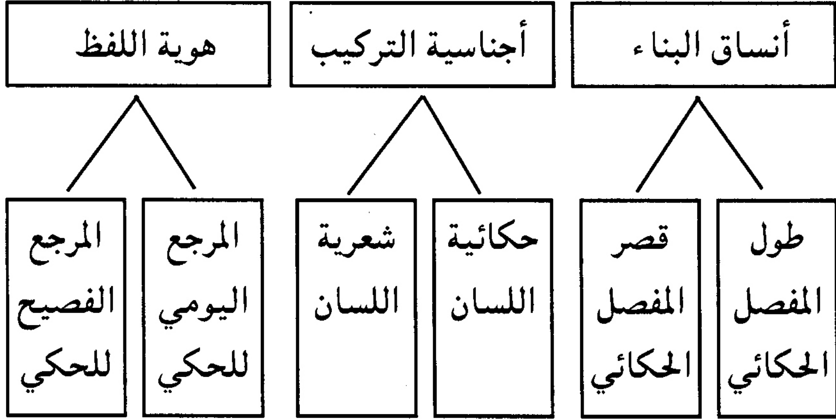
1 - إشارة إلى حقل إنتاجه وتحديد هويته الإبداعية.

2 - جعله نظيراً لمعيار (اللغة الشعرية).

- أما **مفهومه**، فأحدّه بأنه: دراسة الهيكل البنائي للنص السردي ومتابعة نسقية رصفه ونسجه وفقاً لمنظومة مفاهيمية تعتمد على ثلاثة فروع ثنائية هي: (أنساق البناء) من جهة طول المفاصل الحكائية وقصرها و(أجناسية التركيب) من جهة

حكائية المتتاليات اللسانية وشعريتها و(هوية اللفظ) من جهة يومية أثيله اللفظي وفصاحته.

اللغة السردية



وسنقتصر في ورقتنا هذه على الثنائية الأخيرة لشدة مساسها بموضوعة القراءة. وأعني بها: علاقة التاريخ بالمسرود وأثرهما في صياغة النص.

ولا يمكن أن يقر بشرعية ما نظرناه سلفاً إلا بعد الإتيان ببراهين تدعّم من وهمية القول لتجعله مقولة لها ما يؤهلها للولوج في منظومة المصطلح النقدي العربي ومفاهيمه والإذعان لأحقيتها: مصطلحاً ذا مفهوم محدد بيّن المعالم. لذا نهدنا صوب خانة الإنتاج السردي وبخاصة النصوص الروائية لننهل منها مجموعة شكلت تجربة رأو عراقي دخل أروقة الشهرة قبل أفول القرن المنصرم بحين ليس ببعيد، ليكون معلم التطبيق هذا ذا

فائدتين؛ فائدة التدليل على صحة ما نظر سلفاً، وفائدة فضح المخفي وراء جدران الإبداع المحاصر في ساحة الثقافة العراقية وذلك بكشف أنساق الرواية التسعينية القابعة في تلك الحقبة الإبداعية المعزولة وتقريبها إلى المتلقين بإطار نقدي، علماً بأن منتجها يمتلك أدوات إبداعية وعوالم حكائية أقل ما توصف بأنها مبتكرة.

وتشكل الخطاب الروائي لـ (طه حامد الشبيب) من رباعية متسلسلة هي على التوالي (أنه الجراد: 1995) و(الأبجدية الأولى: 1996) و(مأتم: 1997) و(الضفيرة: 1999) وعالجت هذه السلسلة الحكائية موضوعاً إنسانياً مهماً لخص بقول أحد النقاد، من أن: «أعمال طه حامد الشبيب الروائية التي تأتي روايته الأخيرة ضفيرة لها من تلك الأعمال التي تغري الناظر المتأمل في هياكلها ومسارات حركتها وخطوط الفكر فيها باستحضار المسؤولية الاجتماعية للمبدع والإبداع، لأنها تنغمس وتشق دربها منغمسة في الهم الإنساني.

قد تجاهله في شكلها.. قد تتساءل عن أسرار رموزها، لكنك لن تخطئ ذلك الإنغماس في جوهر الكينونة الإنسانية وكيف تحققها.

وإذا كانت (أنه الجراد) تمريناً جاداً في استجماع مفردات الرؤية فإنه سرعان ما استحال بحثاً واعياً وجهداً صبوراً في حكاية الوجود الإنساني المتجسّد في روايته الثانية (الأبجدية الأولى) نشيداً للإرادة الإنسانية في الدفاع عن كينونتها

الأساس. وإذا كان طه الشبيب في روايته الثالثة (مأتم) قد قلب في دفاتر العذاب البشري دون تلك الكينونة فإنه يأتينا في (الضفيرة) ليؤكد الإرادة الإنسانية وسيلة فعالة لإيقاف ذلك العذاب وللإرتقاء نحو تحقيق الجوهر الإنساني... على أنني أغادرظلال التساؤلات على ضوء إحساس غامر بعثته رواية «الضفيرة» بي وربما بعثت بمثله فيكم، وهو أن مؤلفها طه حامد الشبيب قد استوفى عبر رواياته الأربع تلك موضوعة استلاب الإنسان بنزعات التدمير الخارجة على الإنسانية ومنطقها منتصراً بإيمان كبير للإرادة الإنسانية وقدرة الفكر»[21].

هوية اللفظ
المرجع الحكائي الفصيح/ المرجع الحكائي اليومي

ديباجة:

لا يأتي الكلم العربي على وتيرة واحدة من حيث التركيب والإفراد، فضلاً عن قيمته الدلالية ونسبة تردده في التداول والخطاب والإبداع، ولولا ذاك لما صدّرت كتب البلاغة بمباحث طويلة عريضة خصصت لدراسة موضوع: (البلاغة والفصاحة)، فهناك جملة من الاستعمال اللغوي تتصف بالفصاحة، لكنها - على الرغم من فصاحتها - لا تدخل دائرة البلاغة.

لذلك خرج الدارس البلاغي - قديماً وحديثاً بنتيجة

استحالت إلى قاعدة عامة مفادها: [كل بليغ فصيح، وليس كل فصيح بليغاً]، إذ يدخل ضمن الفصيح: (غريب اللفظ) (متنافر الحروف) (الحوشي) - لفظاً/ إفراداً، و(ضعيف التأليف) (متنافر الكلمات معقد التركيب) - جملة/ تركيباً -، لكن هذا الكم الصياغي لا يدخل دائرة البلاغة - على الرغم من فصاحته -[22].

والذي نفيده من كلامنا السابق أن البناء العربي للفظ والتركيب لا يأتي على وتيرة واحدة، فهناك صياغات متباينة؛ قيمة وتداولاً ودلالة... إلخ، لذلك يسوغ لنا أن نفصل بين هويات اللفظ والتركيب في اللغة السردية من خلال جس أنساق النص والسبر في أصله وخانة تداوله.

وبعد أن أجرينا مسبرنا داخل مفاصل النص السردي لمبدعنا: (الشبيب) وجدنا لغته السردية تأتي على نمطين؛ نمط ذي نسق فصيح وآخر ذي نسق يومي، فعمدنا لشطر هذا القسم من دراستنا على شطرين، نتناول في الأول النسق الفصيح من نصوص (الشبيب) وعمدنا في الثاني لتتبع مواطن النسق اليومي في رسائله السردية.

المرجع الفصيح للحكي
استبطان: (الأبجدية الأولى) و(الضفيرة)

وقف المبدعون ونقاد الإبداع من اللغة العربية الفصحى

مواقف متناقضة في استغلالها لغة البناء النصوص وتشفيرها ونسج هياكلها ودلالتها، فمنهم من سعى لإحياء السبك المثالي الأول: (الكلاسيكي) للغة النصوص العليا: إفراداً وتركيباً، ومنهم من وقف على النقيض من هذا المنزع فسعى إلى هجر المنظومة الفصيحة؛ معجماً ونحواً وصرفاً والاستناد بنحو كلي إلى التداول الدارج: (العامي) والجانب الأكبر منهم وقف بين المسلكين فسعى إلى هجر المنظومة الفصيحة؛ معجماً ونحواً وصرفاً والاستناد بنحو كلي إلى التداول الدارج: (العامي) والجانب الأكبر منهم وقف بين المسلكين فسعى لاستعمال الفصحى ولكن بإطار معاصر يخفف من وطأة التعقيد ويلين التداول إفراداً وتركيباً، فأصبح بذلك ثلاثة مستويات من مستويات التعامل مع اللغة: الفصيح العصي/ الفصيح اللين/ اليومي.

والذي عليه أغلب المبدعين اليوم هو التعامل الأوسط الذي يسعى لاستعمال ما يعرف في المصطلح الحديث بـ (اللغة العربية المعاصرة) أو (العربية الميسرة) التي يراد بها؛ استعمال التراكيب غير المعقدة والألفاظ غير الغريبة والبنى القريبة من لغة العصر غير الحوشية متنافرة الحروف[23].

أما مبدعنا (الشبيب) فلم يدلف في منزع الأكثرية من المبدعين بل جعل لغته تنسجم وما يرويه من أحداث وما يحكيه من عالم ومتطلبات ذلك العالم؛ شخوصاً ولسنا، فتراه يستغل المستويات الثلاثة السالفة ذكراً بحسب ما يتطلبه مقام القص من دون أن يقحم الفصيح في دائرة التحاور اليومي: (الدارج) أو ينزل لسان الفصيح إلى هوّة العامية في موقع التداول العالي

للغة، أو يجعل الفصيح: (المعاصر) يلهج بعنقرات الفصيح وسط البادية. بل يضع كل لسان في زمان القص ومكان التداول المناسب.

ولما عزلنا النسق اليومي ومرجعه الحكائي في قسم منفرد، عمدنا للحديث عن أنماط المستوى الفصيح عند (الشبيب) في هذا القسم، والعلة في هذا العزل متأتية من تأكيد الفصل بين مستويي التداول: الفصيح/ العامي، وتفصيل القول في حيثيات كل نمط وما يتفرع عنهما.

وبإجراء مسبرنا في مفاصل النص السردي عند (الشبيب) يتضح عندنا تعامله اللغوي بحسب ما يقتضيه زمن القص ومكان جريان التداول عند الشخوص، وبعد الاستقصاء اتضح أن له مستويين فصيحين أولهما: فصيح عصي وآخر لين، وأردنا بهذين المصطلحين بيان نمط التداول وطبيعته بالنسبة للمرسل والمستقبل، الفصيحة الأولى فيها من التراكيب وصياغة اللفظ ما يصعب على العربي الآن فهمه إلا بعد مراجعة المتن المعجمي والتنقير عن معنى مفردات تلك التراكيب - ولا تترك ذلك الدأب إلا نادراً - أما النمط الثاني فيعتمد على التراكيب الشائعة الآن من فصيحة الأمس والاستناد إلى الصياغات اليسيرة غير المعقدة وذات الدلالة الواضحة التي لا يتطلب فهمنا اللجوء إلى المعجم بين وقت وآخر، فنتعامل مع اللغة بحسب تقسيمنا هذا: إرسالاً واستقبالاً، يكون ذا طبيعتين أولهما صعب والآخر لين. فكان النمط اللغوي الأول من الفصيحة صعباً والآخر ليناً فساغ لنا وسم الأول بـ (الفصيحة الصعبة) والثاني بـ (الفصيحة اللينة).

ونجد أن مستوى اللغة ينسجم مع مستوى القص عند (الشبيب) إذ تراه يعمل لسبك رسالته السردية وفقاً للنمط الصعب إن كان سياق الصياغة السردية - اللغوية؛ يعود لزمن الفصاحة الأولى ومرتع الأول فيتطلب هذا المقام مقالاً ذا سبك فصيح صعب، أما مستوى اللغة الفصيح اللين فلا تجده حاضراً في مستوى قص (الشبيب) إلا عند مقام الناطق: (شخصية السرد) المثقف المعاصر الذي يلجأ في تداوله وخطابه إلى الفصيحة اللينة المنسجمة وروحية ذلك العصر.

فرواية: (الأبجدية الأولى) تحاكي الزمن الأول من تشكل العنصر البشري الذي ينطق - بحسب معتقدات أغلب العرب وجل الغربيين - العربية وبخاصة في مرتع الجنس العربي، فهذا الأثيل التكويني للجنس العربي، ينسجم والأثيل التكويني للفصحى الصعبة ذات السبك المهمل أكثره في تداول لسان اليوم: الفصيح، بحكم سنة التطور ومدرج الارتقاء اللغوي المفضي إلى موت لفظ وحياة آخر ونهاية تركيب وبداية آخر وهكذا دواليك.

ففي مشهد من مشاهد: (الأبجدية الأولى) تجده زاخراً بالعبارات الفصيحة الأولى: «في الصباح كان رلاسيم قد بكر في الخروج إلى السوق مرتدياً ثوبه المفضل، مطيّباً لحيته بعطر نفّاذ، وقد أفلح بعد محاولات عديدة قبل أن يغادر كوخه في أن يخصّل شعرها، ولم ينس بعدئذ أن يمرر أوراق الخروع على شاربه مما أكسبه لمعاناً ميّز به بعد ذلك حتى يوم مماته. ومنذ ذلك الصباح لم ير حاملاً رمحاً قط، مستعيضاً عنه بقضيب خشبي مصقول؛

حفر على أحد طرفيه مما يشبه رأس الأفعى ذات الأجراس، كان يسير في الشارع وسط أربعة رجال أشداء اتخذهم درعاً بُعيد تسمية جرن له كاهناً لمنشاها. كانوا يسيرون حوله متهدّلي الفكوك دالعي الألسن سائلي اللعاب، لا تكاد تمس الحياة أعينهم، يطأون الأرض بأقدام غير واجفة وبصدور لا تنبض فيها قلوب. حين بلغ سقيفته انتظر حتى يغوص السوق بالمتبضّعين، بعدئذ اعتلى حجراً ورفع ذراعه القابضة على القضيب المصقول وأنشأ يبلّغ الناس الذين تجمعوا حوله إرادة الإله الأعظم بتنصيبه كاهناً للقرية»[24].

وكذلك تجد نفس تلك اللغة حاضرة في مفاصل أخرى من: (الأبجدية الأولى) مثل: «الحق أن الإعلان عن سنّار صورة لقريته التي جاء منها لم يكن الحدث الوحيد، وإن كان الأبرز من بين ما حفلت به الليلة الماضية، فحالما لبّى أتباع جرن دعوته للاجتماع في بيت الحكمة، وكانوا قد اخترقوا الفناء قبل أن يصلوا الإيوان المدرج فأثارت جلبة مرورهم تنبه الحبيسين اللذين بقيا يصيخان بسمعهما لما يحدث دون أن يدركا من الأمر شيئاً، حالما بلغوا الإيوان وجدوا كبير الكهنة متبوئاً دكته وعند قدميه كان غلامه وهناك يجلسان وقد سمح لرلاسيم أن يشاركهما مجلسهما فهو كاهن منشاها، وحسبه أنه أول من ألبس الثوب المفضل. لقد أضيء المكان على عجل بمشاعل أربعة نصب اثنان منها في مدخل الإيوان، بينما انتصب الاثنان الآخران فوق رأس جرن وكان نورهم أقل شدة من ذلك الذي ينبعث من مشعلي المدخل. مما جعل

ظلال الداخلين تتكسر فوق مستويات المدرج الثلاثة. كان سنّار وسط الحشد ينازع بمنكبيه حافة المستوى الثاني، وحين لحظ جرن ذلك قال مقهقهاً: «هون عليك أيها الفتى.. ستكون ليلتك حافلة بالسعادة». وبعد أن استوى الأتباع جالسين حيث بلغت أقدامهم أمسك جرن عن قهقهته ونهض بينهم يتكلم وقد استعاد صوته رزانته..»[25].

أما المستوى اللين الفصيح فنجده حاضراً في (الضفيرة) لأن زمان القص ومكان التحاور ووجودية الشخوص تستيقظ في زمن آت من الامتداد ا لمستقبلي فهي رواية استشرافية لا تضرب في الاستشراف، إذ تستجلب الآتي من دون أن تغرق في التخيل لئلا تكون خيالاً محضاً: «لأن الشبيب يسرع بنا إلى غياهب مستقبل الإنسان، ولكننا نجد القضية إياها! فحتى بعد أربعة آلاف عام من الآن لن يسلم الإنسان من احتمال استلابه وإن لم يتحصن بإدارة الوعي ووعي الحاجة للدفاع عن الذات الإنسانية.. بالالتحام بالآخرين، بالإخلاص لقضية أكبر من أية ذات فردية بالانطلاق من واجب أكبر وأشمل من وازع الرغبة الفردية أو أية مصلحة آنية تشبع تلك الرغبة حتى لو كانت أعمار الناس قصيرة. بل لعلنا في هذه الروائية أمام دعوة ملحة لاجتراح الأمر بوجه تقاصر العمر بالعمل النبيل المبرّ من دلق المصلحة وتقازم الأنا»[26].

ففي المفصل الأول من نصه (الضفيرة) يفتح (الشبيب) باب عالمه المستشرف بمتتاليات لغته الحكائية ذات السبك اللين

والتركيب غير المعقد واللفظ الصريح النائي عن الحوشية والوحشية الدلالية.

«مات المحروس الكبير كهلاً، دون أن يبلغ الخرف، إذ لم يتجاوز عمره السابعة والثلاثين عندما أغمض عينيه إلى الأبد فأقسم المحروس الابن على أن يصون الأمانة وأصبح عمدة للجنة المتعهدين باستمرار إلى الحياة على الأرض في مدينتنا، كان في عامه السادس عشر حين ردد قسمه في مبنى اللجنة القديم. ولقد تعهد أمام شيوخ اللجنة كما ينبغي له أن يفعل، بألا يكون آخر سلالة المحروس، وقالوا له تزوج إذن. لم يزد على أن يضحك، وكانت الساعة وقتذاك العاشرة من صباح الأحد، اليوم الأخير من آب في العام 1996 ميلادي..»[27].

ويستمر (الشبيب) يسرد أحداث نصه: (الضفيرة) بالوتيرة اللغوية عينها، من دون أن يعدل نحو الفصيحة الصعبة أو الهوة: (الدارجة) ويبقى بنفس واحد وكان يجايل عصراً ويحاور نطقاً نمطياً واحداً، فاقرأ سبكه اللغوي في قلب أحداث (الضفيرة).

«أخذت الرجاء بالله ابنها من ذراعي خالته إلى سريره. وهي تردّد: (سعيدة أنت إذا لم تنجبي، وأيم الله أنك لسعيدة..) ثم أكملت وكأن زهرة... تلومها برغم أن تلك كانت صامتة.. (.. ما كان أمامي إلا أن أفعل ما فعلت.. لم يكن ينبغي أن أنجب من هذا الرجل.. لكم أنت سعيدة يا أخية.. صحيح أن عماد الروح شقي، ولعله أشقى من صاحبي، ولكن قد هبت ذريته.. هل

تعين كم أنت سعيدة؟! فأسعد مخلوق على الأرض ذلك إلى أن يعود إلى ربه وعاتقه خال من وزر الظلم، وما أثقل الوزر على عاتق امرأة تنجب من ظالم.. لو كنت رجلاً أحتمل مشهد الدم لقتلت أباه، إنما لم يكن أمامي سوى أن أميته وهو جنين.. وقد حسبتني سأفلح في ذلك ونسيت مشيئة الله.. آه من الرجال أولئك الرعاع لو كان أحدهم قد قتل الظالم لما ولد المسكين ولدي على هذه الحال.. الرجال، آولاء الذين لو خافوا الله لقتل كل منهم ظالماً يصدفه في الطريق.. تخيلي العالم كم هو بهيج دون أحزان إن خلا من الظالمين.. فقاطعتها زهرة: (كم سيقتلون؟.. أعني كم سيتبقى من أهل المدينة في واقع الأمر؟ فليس حسب الدين وحده هو ظالم فيها) ردّت عليها الرجاء: «.. ليكن.. حتى وإن لم يتبق منهم واحد فأهون أن تبقى الأرض خلواً من البشر على أن يراها تغص بالظالمين»[28].

المرجع اليومي للحكي
البحث عن هوية اللفظ في (إنه الجراد):

إن للهجات المتحدث فيها اليوم في أصقاب الأقاليم العربية لا تنسلخ تماماً عن العربية الأم بل تنسلخ منها مع جملة من التعديلات النطقية والتحويرات البنائية التي لا يغيب الأصل - في غالب الأمر - بل تشير إليه ولو من طرف خفي. لكن اندراجها في اللسن العامي وتخليها عن الإعراب وتفضيلها

الوقوف عليه، كل هذا وغيره مسخ الوجه الفصيح لما يتداوله الناس في خطابهم اليومي.

وحاول المبدعون في جملة من نصوصهم تضمين النص الفصيح بنتف عامية/ دارجة، بحجة إكساب النص شيئاً من الواقعية الحياتية ناهيك عن الواقعية الحدثية، ليكون ذلك التقوقع الواقعي مركز جذب لأنظار القارئ وشد انتباهه نحو ما يقرأ وكيما ينخرط فيه من دون تلكؤ أو تتعتع فضلاً عن كسر الرتابة المثالية التي يهدف إليها النص الفصيح وتطعيمه بعدول عامي وانزياح نحو الدارج بنحو غير ممجوج أو مستقبح.

لكن بعض المبدعين أوغلوا في العامية حتى كتب منهم النص كله بها من دون أن يعبأ بخطورة هجر اللغة العليا والنزول نحو اللغة الدنيا بكل تفرعاتها وإغماض استعمالها عند أصحاب الأقاليم المتجاورة من الدولة الواحدة. لكن هذا التوجه لاقى من الإنكار والاستنكار حداً تكفل بصرف النظر عن القول به؛ نظرية وتنفيذاً.

بيد أن التطعيم العامي ظلّ قابعاً في مفاصل النص الفصيح للغايات التي ذكرناها سلفاً. لكن ذلك التطعيم لم يأت على وتيرة واحدة، بل جاء على وتيرتين يمكن تلخيصهما بالآتي:

الوتيرة الأولى: تضمين اللفظ العامي المنسلخ بنحو بعيد عن أصله بحيث يصعب على المتتبع الوصول إلى أصله وكشف نقطة انزياحه نحو العامية، وهذا النوع من التضمين موجود بنحو غير يسير في نصوص المبدعين.

الوتيرة الثانية: تضمين اللفظ العامي المنسلخ بنحو قريب عن أصله بحيث يمكن للمتتبع وحتى القارئ العادي أن يكشف أصله ويفضح نقطة انزياحه عن الفصيح نحو العامي/ الدارج.

وكان تضمين مبدعنا (الشبيب) من ضرب الوتيرة الثانية، إذ أخذ من الخزين العامي المكتنز في ذاكرته ولسانه ما يقرب لأثيله الأول بنحو شفاف، لكن لا يخفى على القارئ انزياحه، لكن تلك الشفافية الرابطة بين الأصل المعدول عنه والفرع المعدول إليه قد تقوى بنحو يفوّت على القارئ - غير الأنموذجي - تصيد عاميته، ويقرأه وكأنه من منظومة التداول العالي: (الفصيح).

وأرى أن مبدعنا (الشبيب) لم يختر هذا التضمين على نحو الاعتباط، بل أراه قصده قصداً لغايتين:

1 - تحقيق الغايات المنشودة من التضمين العامي في النص الفصيح؛ من شدّ الانتباه وجذب القارئ وتجميع مواطن (الواقعية) بمنحييها: (الحياتي والحدثي)، وتقريب روح النص إلى روح حياة المتلقي. إذ لم يرد أن يفوّت كل هذا على نصوصه.

2 - عدم خلق القطيعة بين خط المنتج الأساسي: (الفصيح) ونقاط التوتر المعدول بوساطتها نحو: (الدارج)، فلو طالت مسافة التوتر بين نقطة المعدول عنه والمعدول إليه قد يساعد ذلك البعد على الدخول في دائرة المَجّ واستنكار الانزياح لأنه يقلب نمطية الصوغ اللغوي من أعلى إلى أدنى بنحو الهوّة من دون تسلسل في النزول.

ولكن لو استعان بالسُّلمية والنزول التدريجي نحو الأدنى لمهّد القارئ لذلك الانتقال وسلسله بنحو غير مفاجئ عند العدول.

لذلك نجد (الشبيب) يضمّن (إنه الجراد) بنتف معدول بها عن المستوى الفصيح، ولكن بنحو قريب لا ترى عاميته إلا إذا تمعّنت فيه وانعمت، وعايشت العامية العراقية بنحو ليس باليسير.

ونجد (الشبيب) يضمّن (إنه الجراد) ذلك الضرب الصياغي من لغة السرد لغاية يتطلبها سياق الحدث عالم القصّ، فالأرضية؛ حياة ريفية ساذجة يسيرة التعامل الاجتماعي بعيدة عن تعقيدات المدينة الخانقة، وسياقها يربط بين عفة الداخل للإنسان البدائي والعفونة الطارئة عليه بفعل مداخلات المدينة التي لا تستغل بنحو صحيح فتنقلب على المستعمل بحيث تلوث داخله وتقسم حياته فيعيش بانفصام شخصي لا هو للبدائية ولا هو للمدينة فيضيع الركوب بأي مركب فضلاً عن سهولة إلصاق التهم بالإنسان الساذج وصعوبة إثبات أكذوبة التهمة لأقرانه السّذج، كل هذا يحتم على (الشبيب) إلقاء نتف عامة - ولو بين الفينة والفينة - تنبئ بواقعية الحياة الدارجة، وتنبّه القارئ إلى أنه يتنفس بداخلها فعليه أن يسمع كلامها. وغالباً ما نجد وتيرة التضمين العامي الداخلة في مفاصل (إنه الجراد) يقبع في بنية جواب الاستفهام أو بنية مقولة القول أو ما ينوب عنهما.

ففي معرض حديث البطل (سالم) مع شخوص النص، يضمّن بنية القول النائب عن متتالية الجواب:

«الله يعلم متى سأصل القرية إذا لم تسمحن لي **بتشريب** رغيف الخبز هذا»[29]، فلفظ (تشريب) يستعمل في عامية العراق بحسب مدلول الفعل شرّب: أي خلّل، في المتن المعجم الفصيح، لكن التواضع الاصطلاحي (الدارج) جعل من (تشريب) عَلماً لأكلة عامية محبذة في المستوى الشعبي.

وكذلك ضمّن (الشبيب) مفاصل نصه بنتف عامية أخرى كمنت في بنية مقولة القول أو ما ناب عنه، ففي مفاصل حواري يضم (رحاب) و(الحاج أبا جاسم) تأذن الأولى للثاني بالدخول في سياق النيابة عن (مقول القول):

«تفضّل **حجّي** هذا بيتك.. وأنت أبو جاسم متى كنت تتردّد في الدخول إلى بيتك» علا صوت الحاج إسماعيل مرة ثانية: «**ادخلي بنتي.. ادخلي**»[30].

فلفظ (حجّي) وتركيب «ادخلي بنتي.. ادخلي» مستمدان من منظومة السبك العامي لتداولها اليومي، فـ (الحاج) تصبح (حجّي) و(ابنتي) تصبح (بنتي) وذكر الفاعل الحقيقي من دون نداء بعد أن أصبح توكيداً للفاعل المحذوف، لا يتحرج من إضافته في التركيب. كل هذا يدخل في إطار تحسين الدارج في النص الفصيح بنحو شفّاف قد يخفى على القارئ تضمينه فيعيده فصيح في فصيح.

ولا يختلف تركيب (ادخلي بنتي.. ادخلي) عن تركيب «**بهجت.. بهجت خالة**» في مفصل آخر من مفاصل (إنه الجراد)، فهذا من أنماط التعامل الجملي في العامية العراقية.

ولا يترك (الشبيب) التقاليد التداولية في عامية العراقيين، بل يحاول تطعيم نصه الفصيح به، ولو بالروح الدارجة، ففي معرض التحاور بين شخوص (إنه الجراد) يحتمي أحدهم بكنف الآخر، فتجبر التقاليد العربية الموروثة عند العراقيين - وبخاصة الأرياف والبدو - المحتمى به أن يقول (**ابشر**) إيذاناً بقبول الحماية حتى وإن لم يستطع تلبيتها - واقعاً - بعد أن يبادر المحتمي بإطلاق جملة يضمنها الجذر (دخيل) أو إحدى مشتقاته أو ما ينوب عنه.

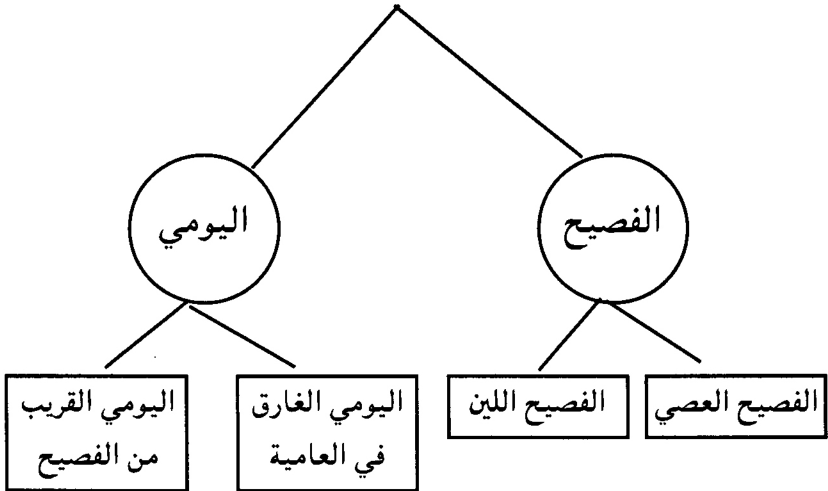
«... افتقد دراجته حينما أحاطت به كلاب أول بيت التقاه، ولكن النباح لم يستمر طويلاً، فقد ظهر رب البيت وكان ذلك إشارة كافية لتفريق الكلاب: «**دخيلك**.. يريدون قتلي». لم يسأله الفلاح شيئاً، بل قال له: «**ابشر**» وأدخله داره. وجفف له ثوبه. وبعد أن استراح قليلاً، أحضر له بعض الطعام، وبينما كان يأكل ومضيفه لم يعرف منه بعد حتى اسمه، جاء من ينادي على أهل البيت، فخرج الفلاح»(31).

إذ نجد - من خلال هذه النمذجة اليسيرة - أن (الشبيب) استغل التداول اليومي في دارجة العراق؛ لفظاً وتركيباً وروحاً، لتنشيط استقبال نصه وشحن واقعية الرسالة السردية: (إنه الجراد) ذات العالم الريفي الساذج بواقعية الحياة وواقعية الحدث.

فاللغة السردية هنا تجمع بين الخط الحاكم لهوية اللفظ الذي غالباً ما يكون فصيحاً - وبين نقاط القطع والعدول منها نحو

الخط الدارج ليستجلب ألفاظاً وتراكيب وعبارات بروحية العامي وهوية الدارج ليقوّي بذلك من واقعية (اللغة) الحائكة لخريطة النص وبخاصة في النصوص ذات العوالم العامية: / الدنية/ الريفية.

وبعد أن ختمنا حديثنا عن مستويات التداول اللغوي وتعامل المبدعين معهم وبخاصة عند مبدعنا: (التشبيب) نلخصها بالمخطط الآتي:



الهوامش والمصادر

1) **ولتر سكوت والرواية التاريخية: محمد نجيب لفتة**: 185/ المجلة الثقافية ع 4 1417هـ - 1997م.

2) **الحداثة وما بعد الحداثة: يبيتر بروكسر/ ت: د. عبدالوهاب علوب**: 375/ منشورات المجمع الثقافي/ أبو ظبي/ ط 1995: 1م.

3) لخّص د. رسول محمد رسول هذا الأمر بنص جاء فيه: «يستند (بارت) إلى إرث فرنسي في المفاضلة بين النص واللغة والمؤلف والكتابة، ولا يذهب بارت أكثر مما ذهب إليه (مالارميه) الذي يعده الأول في هذا السياق، سياق أحداث قطعية مع المفاهيم الكلاسيكية، وبهذا يصبح معنى الكتابة هو بلوغ نقطة تتحرك اللغة فيها وحدها وليس (الأنا) أي: المؤلف»: **رولان بارت في هسهسة اللغة: من العمل إلى النص.. من المؤلف إلى القارئ: د. رسول محمد رسول: ص 23/ مجلة الرافد: ع 41 - يناير: 2001م.**

4) م.ن: ص 22.

5) **عند تكون اللغة هي ا لمعنى: محمد أحمد سعيد أسبر: مجلة (الدراسات اللغوية) مركز الدراسات/ جامعة صنعاء**: ص 47/ ع 3 - 1986م.

6) **ينظر: المبدأ الحواري؛ دراسة في فكر ميخائيل باختين: تزفيتان تودوروف: ت: فخري صالح**: ص: 60؛ دار الشؤون الثقافية/ بغداد، ط 1، 1992.

7) ينظر: م.ن: ص 61.

8) ينظر: م.ن: ص 60.

9) ينظر: م.ن: ص 67.

10) ينظر: م.ن: ص 63.

11) ينظر: م.ن: ص 70.

12) ينظر: م.ن: ص 62 و67 و69 و73 و78.

13) ينظر: م.ن: ص 41.

14) ينظر: م.ن: ص 69 و98.

15) ينظر: م.ن: ص 69.

16) ينظر: م.ن: ص 64.

17) ينظر: م.ن: ص 70.

18) ينظر: م.ن: ص 70.

19) ينظر: م.ن: ص 76.

20) يرادف الخطاب في التراثين الشرقي والغربي، الكلام، ينظر: **إشكالية المصطلح النقدي: الخطاب والنص: د. عبدالله إبراهيم**: ص 57-63: مجلة (آفاق عربية) ع 3/ آذار - 1993م. **وفي مفهوم الخطاب والخطاب الأدبي: إبراهيم صحراوي**: ص 10-13: مجلة (الموقف الثقافي): ع 9 - 1997م.

21) **(الضفيرة) دعوة للخوف الشجاع: قاسم عبدالأمير عجّام**: صحيفة الزمن: ع 7/25 نيسان - 2000م.

22) ينظر: **فقه اللغة العربية: د. كاصد الزيدي**: ص 373 وما بعدها/ مطبعة وزارة التعليم العالي - العراق - 1987م.

23) **رواية: (الأبجدية الأولى)** : طه حامد الشبيب ص 109، دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد: 1996م.

24) م.ن ص 128.

25) **(الضفيرة) دعوة للخوف الشجاع: صحيفة الزمن.**

26) **رواية (الضفيرة)**: طه حامد الشبيب: ص 5، منشورات المنصور/ بغداد: 1999م.

27) م.ن: ص 159.

28) م.ن ص 307.

29) **رواية (إنه الجراد)**: طه حامد الشبيب: ص 7، مطبعة المعارف/ بغداد: 1995م.

30) م.ن: ص 37.

31) م.ن: ص 4.

* * *

سردية السرد وقصص

"زكريا تامر"

غالية خوجة

كيف يبني (زكريا تامر) نصه القصصي؟

وكيف تتوتر هذه الكيفية؟ هل بالتعبير الجمالي فقط؟ أم بالحركة المتدالة ما بين الواقعين:

(1) - واقع الحياة. (2) - واقع النص؟ أم هنالك ثيمة فنية أخرى ترفع سرد (تامر) إلى سرديته؟

*

تتسم الحركة السردية في نصوص (تامر) بالكثافة الدالية والدلالية المعتمدة على الإحالة بطريقة إيمائية، وشعرية، ومتمسرحة، وساخرة، وخرافية.

ومع تعدد الوظيفة الإحالية نلمس حركة موازية بالفاعلية: استعادة الرموز الموروثة ولاسيما الشخوص التاريخية والأدبية استعادة متسمة بإعادة التكوين النازح إلى ما يخفى وراء هذه الرموز من مقصدية مواربة للكاتب. ومن ناحية ثيمية جمالية ثالثة، فإن فجوة التوتر السردية لا تكتمل إلاّ بانزياحات الدلالة المتراكمة في زوايا التبئير (الرؤية مع/ الرؤية من خلف/ الرؤية من خارج) وتتعدد أصوات التبئير مع أصوات المنبور الصادرة عن الكاتب كـ (أنا/ هم/ هي/ هو/.. إلخ). وتتلاحم عناصر الإحالة مع حضورات الرموز مع انزياحات الدلالة مشكلة بنية تتراكب لتنفلت وتتشظى وتتباعد وتقترب وتحضر وتغيب في آن إبداعي واحد؛ تنبسط جملها حتى آخر شفافية، وتنكمش حتى أبعد تركيب مرتكز على المخيلة والأسطرة والسريلة والمسرحة واللحظة المعاصرة المتشكلة كـ (سرد)

يسرد المعاش بمختلف صعده، مُعرّياً الحياة بمختلف مكامنها وحركاتها: المجتمعية/ الذاتية/ السياسية/ الاقتصادية/..

أمّا كيف تتراكب هذه العناصر في منظومة جمالية تفتح شبكتها القصصية على المتوارى منها فيها، فإننا نتبينه من خلال تداخلات: الإحالة والتكثيف والرمز والمخيلة والموروث تداخلاً يحتفظ لنفسه بـ (فجوة الإدهاش) المرتكزة - غالباً - في خاتمة القصة، والمتكونة كـ (خلفية ضوئية) تعكس ما جاء قبلها في المتن وما يجيء بعدها من صمت يحرض القارئ على التأمل والاستبصار والاسترجاع.

ولا تخلو تجربة (تامر) من القصة القصيرة جداً: (انتظار المرأة/ الساحر/ الطائر الأخضر/ الإجازة/ إلخ). ونلاحظ، أيضاً، ونتيجة تلاحم السرد مع الوصف الخلاق، بروز (الجملة القصة) التي تختزل حركَتها الحدثية متناغمة مع حركة الاستبدال تناغماً متسارعاً. كما نلمح حضور (المشهد الصورة) السارد للأثر الحاضر كـ (فاعل) في النص، سواء كان هذا الأثر إنساناً - قصة: (خضراء) مثلاً، أم كان كائناً آخر يتشكل كمدار للأثر الإنساني، مثلاً: (قصة «العشاء الأخير»).

ويتخذ (الأثر) مسارب أخرى لتكوناته، فهو يحضر بغتة من منتصف اللحظة النفسية المتقطعة مع السرد: قصة (خضراء) وقصة (الفريسة) حيث يظل الغائب من المسرود حكراً لتأويلات القارئ وتحليلاته وتوقعاته. كذلك يتمظهر الأثر بتحولات خرافية كما في تحولات قصة (سنضحك كثيراً) وقصة (الكذب) وقصة (قبر خاو)، أو يتمظهر الأثر كـ (حركة سردية) متقطعة ومتقاطعة تستند إلى العنصر المحوري في بنائها (الشخصية مثلاً) المتوزعة في البنية إلى عدة مقاطع تتكامل أبعادها مع العنصر المحوري الثاني (الحوار مثلاً) كما في قصة (الذي أحرق السفن)، أو يتوازى مِحْوَرَا القص الأساسيان ليؤديا وظيفة واحدة:

(اشراك التفاعل العناصري في البنية) والتي تؤدي، بدورها، إلى وظيفة مزدوجة: (1) - الانعطاف بـ (الحدث) عن طريق (الرمز) إلى الواقع. (2) - الانعطاف بـ (الواقع) عن طريق الحدث إلى (النص)، وأمثّل لهذه الحالة بقصة (نبوءة كافور الإخشيدي).

ما بين البنية السطحية والعمقى تتزايغ الدالات عن المدلولات ناقدة الحياة المعاصرة، عابرة من (الحلم) و(الموت) و(السريلة) إلى السواد المعشش في النفس الإنسانية وفي عالمها المحيط المتحول غالباً إلى نقيض للحرية والضوء والإنسانية، والذي يحضر بهيئة قضبان وسجن كمكان طبيعي ليس بحاجة إلى الوصف، أو يحضر بهيئة قضبان أخرى (الظلم/ اللامبالاة/ التشبث بقتل الحرية) كمكان نفسي وعلاماتي.

*

سنحاور في دراستنا قصص (عباد الله)[1] محاورة ترتكز على القراءة الرؤيوية السابقة المتمحورة حول الاستبدال كـ (وحدات إدماجية) رشيقة متسارعة الإيقاع الملفوظي والزمني والدلالتي والمخيلتي، منتجة إلى جانب ذلك وظيفة كسر (أفق التوقعات) الناتجة عن تحول الشخصية القصصية وبشكل مفاجئ إلى (ميت) يعكس موقف ورؤى القاص من الأشياء وعلائقها من خلال (الفعل) الذي يؤديه هذ الميت سلوكاً وحواراً ووصفاً واسترجاعاً وتخيّلاً ولحظة معاصرة تتسلل كدلالات استدلالية لأثر السلوك والمقول مشكلة شبكة لا مباشرة تنطق بالمتواري واللامكتوب السابق لظهور الشخصية واللاحق لظهورها، وهذا ما يشكل (فجوة توترية) تتراكم فيها محتملات القص لتتوزع كعلامات جديدة. وهذا ما ينطبق على كل من الشخوص: (محمد المحمودي) في قصة (ملخص ما جرى لمحمد المحمودي) و(شكري المبيض) في قصة (يوم أشهب) و(الصغير ذو العينين الزرقاوين والشعر الأشقر) في قصة (الكذب)

و(حمزة الركبة ورشيد نصر وكريم المقل ونذير البهلول وعميد الحلو وجليل العياث ودلال العضاض) في قصة (المستشارون). وهناك شخصيات نقيضة تخرج من الموت إلى الحياة النصية لتنشئ شبكة سردية جديدة قائمة على الأحداث ومجالها السلوكي المدمج مع محيط الشخوص - المعاصرين غالباً - والمدمج مع ما تفعله الشخصية المنبعثة المجسدة لصوت (أنا المؤلف)، وهذا ما تعكسه كل من الشخوص: (سليمان الحلبي) في قصة (الجريمة) و(المتنبي) في قصة (نبوءة كافور الإخشيدي) و(طارق بن زياد) في قصة (الذي أحرق السفن) و(أبو حيان التوحيدي) في قصة (الطائر الأخضر) و(خليل حاوي) في قصة (مختصر ما حدث) و(عمر الخيام) في قصةِ (المتهم).

من ناحية ثانية، ينكسر أفق التوقعات عن طريق البنية التحولية الناتجة عن تحول الشخوص إلى هيئات مختلفة متلاحقة. ولا يأتي التحول عبثياً كما يراه البعض، ولا يأتي لمجرد تحويل القصة إلى حكاية خرافية، بل يظهر التحول كوحدات (تأليفية) تبدأ كـ (وحدة توزيعية). ولا يلبث أن يتحول هذا التحول إلى تحول ثان متحولاً إلى (وحدة تأليفية) لا تلبث أن تتحول نفسها إلى (وحدة توزيعية) ضمن هذه المتوالية التحولية تبرز علائق لا منطقية ولا مألوفة تؤدي (الوظيفة المقصدية) لكل من (الكاتب) و(النص) معاً... قد تكون هذه الغائية (حلماً) بالفرار كما في قصة (سنضحك كثيراً)، وقد تكون علامة غائمة قابلة لترائيات لا تُحصى كما في بطل قصة (الفريسة)، وقد تكون هذه الغائية (ذاتاً أخرى) كما في بطل قصة (الرعد)، وقد تكون (حالة سيكولوجية) كما في قصة (خضراء)، وقد تكون (أثراً يفصح ويضمر) كما في قصة (الطائر الأخضر).

ويضاف إلى هذه التقنيات الفنية (الحلم) الموظف كمتن سردي

تتمحور حوله باقي عناصر القص، مثلاً: قصة (الأغصان)، ويستفيد (تامر) من حركة إبداعية أخرى: (الجنون) ليكون العلامة والأثر والصوت الشامل لمجريات الحياة، ولدواخل الشخوص العميقة المختلطة مع بنية السرد العمقى كما في قصة (الناجحون في الاختبار). ونلاحظ كيف تتحرك البنية الحكائية في متنها الحكائي بحركة مفاجئة تنزح عن الواقع وتنعطف به إلى واقع آخر ينبني على الانعكاس النفسي وردة الفعل اللاشعورية والتفاعل المتناغم مع حركته الختامية وذلك في قصة (الأدغال) وفي قصة (انتظار امرأة) وفي قصة (المطربش)، وتنسرد قصص أخرى بطريقة الموروث الشعبي المعاكس للبنى الاجتماعية والذاتية المتوارثة ولطريقة التفكير والمعيش، وهذا ما يظهر جلياً في قصة (في ليلة من الليالي) وتحديداً في الحوارية المتداولة بين (مصطفى) و(الملك) وما يجمده المؤلف من حركة الوصف ليتدخل كصوت (سارد) يخبر عن أعماق الشخصية ومحيطها الموضوعي، حيث تتماوج زاوية التبئير المنقسمة إلى (الرؤية مع - السرد الذاتي) و(الرؤية من خارج - السرد الموضوعي) لتفعّل المبنى الحكائي وتستدرجه إلى خاتمته اللامتوقعة.

وتبرز تقنية توظيف الخطاب أو الرسالة في المقطع الأخير: (من مواطن مثالي) في قصة (الذي أحرق السفن).

وتظهر تنويعات دمج المسرحي بالسردي كحركة وصفية وإخبارية وكشفية تفك رمز العنوان كما في قصة (المطربش) المرتكزة على هذا النوع من السرد لاسيما الديالوغ الدائر بين (غورو) وبين (منصور الحاف)، وديالوغ قصة (في ليلة من الليالي) الدائر بين (أبو حسن) و(رئيس المخفر).

ومن جماليات السرد لدى (تامر) ثيمة (التعامل الشعري) مع الموجودات والكلمات والعلائق.

(يجيء الليل كفناً أسود، فيبتعد أبو حسن بخطى هارباً عن حارته الخرساء، وأزقتها الملتوية المظلمة، وناسها العجاف، وبيوتها الرثة المتلاصقة، ومقهاها الذي يشبه تابوتاً مهترئ الخشب. - بداية قصة: في ليلة من الليالي).

في هذا المشهد القصصي تتحرك الشبكة العلائقية تحركاً إيمائياً يؤدي الوظائف الإخبارية والتوصيلية بطريقة لا مباشرة تقوم بها (جملة) أو (كلمة) تتضافر استبدالاتها لتعطي مداليل العناصر الأخرى: الزمانية/ المكانية/ المستوى الاجتماعي/ المستوى النفسي للشخصية/ المستوى الاقتصادي. وهنا، نلاحظ كيف تحضر الوظائف بمعناها (البارتي) من حيث اعتبار الوظائف عند «رولان بارت»: (وحدات تُكوّن كل أشكال الحكي. وبارت لا يحصر الوظيفة في الجملة، فقد تقوم كلمة واحدة بدور الوظيفة في الحكي إذا ما نُظر إليها في سياقها الخاص)[2] فالجملة الزمانية الأولى الخاصة بالليل وبكيفية حضوره وتمظهراتهُ (كفناً أسود) تتعالق بشكل متواز مع الجملة المكانية الموضوعية (حارته الخرساء). هذا اللاتعين الزمكاني يضمر تعيناً زمكانياً ما، لم يطفُ على البنية السطحية، بل، ظل متحركاً في قاع اللامكتوب محدداً الزمان الغائب: (بعد منتصف الليل) والمكان المؤيد لهذا التوقيت (الحارة الخرساء - الأزقة المظلمة) وتكشف الحركة الزمكانية عن تحرك الشخصية، وعن طبائع السكان (ناسها العجاف) وعن المستوى الاجتماعي (البيوت الرثة المتلاصقة) وعن المستوى الاقتصادي والتفكيري المختزَل في تحويل المكان العام الضاج بغياب الناس (المقهى) إلى مكان يفتقد الحياة منذ زمن طويل (يشبه تابوتاً مهترئ الأخشاب).

ويتخذ (المبنى الشعري) غير المعلن وظيفة أخرى في قصة (الساحر) حيث يتحول الطفل المستهدف للموت إلى (رمز استرجاعي) تعبر منه (جوانية) الجنود الخمسة كذكريات مكثفة تعزف على إيقاع

الطفولة بشكل مونولوغي متقاطع ينتقل من جندي لآخر، لتنتقل الرصاصات في النهاية إلى صدر الضابط الآمر بإطلاق النار على هذا الطفل وتتعدى حركة الوصف الخارجي لشخصية الطفل أبعادها محيلة القارئ إلى تشاكل خفي بينها وبين الخاتمة، فإضافة إلى تحول الطفل كشخصية محورية إلى (رمز استرجاعي متسم بالمونولوغية) إلاّ أنها ورغم صمتها وتجميد سلوكها كانت فاعلة وذلك من خلال الامتناع عن الفعل الذي انعكس كـ (فعل) في سلوكات الشخوص الموازية (الجنود)، وتأتي أهمية إبراز عيون الطفل باللون (الأخضر) كـ (رمز زمني) لكل من (الحلم) و(المستقبل) كغاية تريدها القصة، وهذا ما تفككه الخاتمة المرتكزة على لون العيون: (وأطلقوا نيران بنادقهم على صدر ضابطهم الذي تهاوى أرضاً مثقوباً خمسة ثقوب دامية، وانتظروا غير آسفين أن تطلق النار عليهم، ولكنهم ظلوا أحياء ومات كل آمر بإطلاق النار).. ولا يخفى كم من الرومانسية في الجملة الأخيرة التي لو حُذفت، لشعرنا بكثافة التراكم الارتدادي للقصة الذي سيعود ليتوزع من نهايتها إلى بدايتها، وباعتبارها موجودة فلنا أن نتساءل: لماذا أصر على تثبيتها (تامر)؟. لقد حاول المؤلف أن ينعطف بالواقع إلى (لحظة الحلم) التي يأمل فيها أن يموت كل من يأمر بإطلاق النار على الأبرياء مضمراً في ذلك براءة الجنود الذين قتلوا الضابط لأنه يستحق ذلك. وبهذا ينتفي فعل الموت عن الجنود كشخوص وكذاكرة مرآتية عاكسة لرمز القصة (الطفل).

أما كيف تنزح السردية إلى (الشعرية) في قصة (خضراء)، فأنا أترائ بأن الارتكاز على شعرية الدلالات ونسقها الإيحائي المتفاعل مع شعرية بعض الجمل ملفوظة ومدلولاً، هو سر البناء الفني والثيمة الجمالية لهذه القصة القصيرة جداً المبتدئة من لحظة تحيل إلى لحظة بدئية لا مرئية، محذوفة من المتن، ومكتوبة بطريقة المحو في النسيج المتسارد المنفتح على احتمالات استفهامية تبدأ من الفعل الأول (وقفتْ)،، ترى: لماذا وقفت

هذه المرأة هنا؟ ولماذا هي في هذه الحالة النفسية؟ وإلى أين كانت تريد الذهاب؟ ولماذا تحولت إلى شجرة؟ ترى ما قصة شخصية خضراء في قصة (خضراء)؟ ولماذا تمحورت الأحداث حول الحدث المجازي (التحول)؟ ولماذا امتصت البنية الأحداث الظاهرة؟..

تتقاطع كل هذه الأسئلة في المبنى الحكائي الذي يبدأ بفعل الوقوف في (الحديقة)، ولا يلبث أن يتحول الأيقون المكاني من موضوعيته إلى حيزه المختلف: (الذاتي) الذي يظهر متزايغاً مع الجمل النسقية ومع البنية التركيبية الإحالية المختزلة لإيقاعات الجواني من خلال عملية وصف الشخصية الخارجي ومن خلال الوصف الخلّاق المترامز: (يطل عليها قمر من حجر أصفر، وكانت قدماها اللتان تطآن الأرض عاريتين، وتناهى إلى سمعها غناء خشن ناء، فأحنت رأسها بانكسار، وكان الخوف في تلك اللحظة طيراً أبيض، مذبوح العنق).

إن مداليل عدة ملفوظات كـ (قمر من حجر أصفر/ الغناء الخشن/ انحناء الرأس/ الانكسار/ الخوف) كلها تعكس تحولات الداخل اليائسة، المتحطمة، الهاربة من شيء لا معلوم لم تفصح عنه القصة وبقي قيد التوقعات والاحتمالات والمحذوف من الحدث، ويؤكد هذه الحالة المتداخلة الألوان دلالة (الصوت) المنتقلة بإيماء من الشخصية إلى (الخوف) كطائر أبيض مذبوح، وتشمل دلالة (الخوف) بالضرورة دلالة (الحرية).. وتتوافد دلالات السرد واصفة حركة المرأة: (الارتجاف/ التصلب/ التشقق/ الموات) وكل هذه السلوكات السردية تتم قبل وأثناء التحول وكأنها تهيّئ نسيجها الذاتي والموضوعي والمشهدي إلى نقطة انطلاق أخرى تتم في استبدال المرأة بالشجرة ضمن حركة فنية سريالية تتلخص بتحول القدمين إلى جذور، وبتحول الجسد إلى جذع يخضر في (الربيع) وعبر تواجد هذا الفصل نرى كيف تتلاشى حالة الاصفرار واليأس متنقلة من الموات إلى حياة نباتية أخرى ستتحول مع النقطة الثالثة في القصة وهي فصل

(الصيف) إلى لحظة (موت) جديدة نتيجة العقم، فصاحب الحديقة الهرم وبعدما يجمع ثمار التفاح من كل أشجاره يهوي بفأسه على جذع هذه الشجرة المرأة، فتسقط على الأرض ميتة.. ترى، هل أجابت الخاتمة عن استفهاماتنا؟.. أظنها فعلتْ، وإلاّ لماذا تخيّر (تامر): (التفاح)..؟

إذن، من المحتمل أن تكون (خضراء) امرأة عقيم، وهذا هو الحدث المفقود من النص والذي أوكلت دلالات الترميز له في نهاية القصة لتكمل البنية فضاء تركيبه وتفكيكه منطلقة من العمق الارتدادي من النهاية إلى البداية.

وبإمكاننا القول: إن شعرية السرد في هذه القصة أتت كعامل تحفيزي تأليفي يؤدي وظيفة مزدوجة:

(1) - وظيفة الحدث المفقود من النص.

(2) - وظيفة ربط المكانية الموضوعية بالمكانية النفسية عن طريق انعكاس إحداهما من الأخرى تبعاً لزاوية التبئير المزدوجة: (الرؤية المساوية للشخصية) و(الرؤية من خارج).

وتتناغم هذه المعطيات كـ (حيز تحفيزي جمالي) تتلاحم فيه وهميات الواقع مع الواقع المتخيل في قصة أخرى: (الإجازة) المتبنينة على أساس تداخلات القصة مع كلمات كتب وشخوص مكتوبة تمثل الدور الرئيسي مع البطل المحوري (دياب الأحمد) المتذمر من (الحياة) المتحولة وفق النسق إلى نقيضها (الموت) الذي ينقلب إلى (موت فعلي) في خاتمة النص المختزلة للنقيضين المنقلبين إلى متضاداتهما (الحياة = الموت)/ (الموت = حياة مختلفة) ليست هي الحياة الطبيعية بقدر ما هي (حياة لغوية) يفضلها البطل على معاشه، وينتقل إليها مسروراً. والحياة اللغوية تنقلب إلى حياة جوانية مختلطة بمخيلة البطل وبأحلامه التي لم ينجزها في الواقع. وتتحقق هذه الشبكة البنائية عن طريق تجسيد شخوص الكتب

وتحركها مع (دياب الأحمد) وفي بيته، فيأكلون معه ويشربون من قهوته ويستعملون حمامه ويطلعون على مذكراته الخاصة فيلهون بها (ومزقوها بأيد فرحة، وصنعوا منها قبعات وزوارق وطائرات، ونجحوا في إغرائه بالرحيل معهم إلى أرضهم الخضراء).. وتأتي الحركة الفنية للسرد بانقطاع اللحظة المتداعية في المخيلة واللاهية مع الشخوص، منتقلة بالقارئ إلى اللحظة الواقعية التي تضع البطل في حالة إغماء مؤبدة أمام الأطباء. وبذلك، وعبر هذه الدلالة المؤجلة، يتنامى السرد منفتحاً على حالة الموت والانبعاث المتراكمة في الكتب والكلمات والشخوص المتخيلة، ومن جهة ثانية، منفتحاً على مقارنة الحياة بالموت مع تفضيل الثاني على الأولى تفضيلاً فنياً يصعد بالبطل إلى فضاء تخضرُّ فيه الكلمات والأرض، فيرحل رحيلاً يتمظهر بالموت، يخادع الحياة والموت ليدخل في احتمال اللافناء.

وهذا الاحتمال تعكسه قصة أخرى (مختصر ما حدث) الذي ترفع شخصيتها (خليل حاوي).. ثم اختياره لطريق النجاح، اختياراً لا يتم إلا بـ (الموت).

وتتخارج العوامل (السوسيو - سايكولوجية) في قصص متعددة (الأدغال/ قبر خاو/ الكرز المنسي/ نبوءة كافور الإخشيدي/ رجل غاضب/ رجال/ المتهم/ النمور في اليوم العاشر/ الجريمة/ العشاء الأخير/ الذي أحرق السفن/..). تنبش هذه القصص في السلوك الجمعي على صعيديه: (الذاكرة الموروثة) و(الذاكرة الذاتية) مفصحة بطريقة لا مألوفة عن تناقضات المستوى المجتمعي وعن محدودية وعيه ونظرته إلى رموزه الأدبية والتاريخية وعن مستوى الإساءة التي تنالها هذه الرموز من الناس اللاحقة زمنياً على زمن الرموز التي يوظفها (تامر) كـ (ثيمة موضوعية) تتنوع دلالاتها فهي تارة متعاكسة كما في قصة (المطربش)

ذات المنحى المضاد لقصة (الكرز المنسي) وهي تارة مترادفة كما في: (المتهم/ الجريمة/ نبوءة كافور الإخشيدي/ الذي أحرق السفن) حيث سأناقش القصة الأخيرة (الذي أحرق السفن) المرتكزة على أربعة مقاطع متمحورة حول (طارق بن زياد) وحول سلوكات (المحيط المجتمعي كـ (هُم) السالبة).

يبدأ المقطع الأول (الاعتقال) بجملة ذات دلالات شعرية موظفة لإضاءة المكان ولإضاءة حدث مباغت تمّ، وأشارت إليه حالة الأشجار (الأشجار الخضر في الشارع كفت عن الغناء لحظة تحلق عدد من رجال الشرطة متجهمي الوجوه حول رجل يمشي على الرصيف سيفاً هرماً، رمحاً متعباً).

ويبدأ الحدث المحوري من اللحظة التالية لتوقف الأشجار عن الغناء، أي عن الحالة الجميلة، الطبيعية، لتنعطف بنا إلى الشخصية من خلال وصف ملامحها الخارجية التي ستعرّفنا عن طريق (الديالوغ) المنجز بينها وبين الشرطة على الرمز (طارق بن زياد) المعتز بحروبه وانتصاراته والذي يفاجأ بما يجري: (- مطلوب للتحقيق - أنا؟ أنا طارق بن زياد؟ - لا يهمنا من تكون. أنت الآن شخص تقضي الأوامر باعتقالك حياً أو ميتاً).

ثم يتدخل (صوت (الراوي المؤلف) متساوياً مع صوت (الراوي السارد) مجمداً نقطة السرد السابقة (الديالوغ) منعطفاً بالحركة النصية إلى جوانبه (الشخصية الرمز) كاتباً ردة فعلها على هذا السلوك الجمعي المخجل (فقطب طارق بن زياد جبينه بينما الدم المتدفق في شرايينه رعداً شرساً، غير أنه لم يكد يهم باستئناف سيره حتى طوقه رجال الشرطة وأمسكوا به. فحاول الإفلات من أيديهم، فبادروا يضربونه بقسوة وتشفٍّ، حتى أرغموه على الكف عن المقاومة، وتهاوى أرضاً يغمره الخجل والدم).

باعتزاز يقدم (طارق) نفسه للشرطة التي تقابله بمنتهى الإهانة التي يرد عليها (تامر) بشبكة من الجمل المتسارعة الواصفة المتحركة بين العالم الجواني (الرعد الشرس) وبين العالم البراني (الضرب/ إلخ) حيث يتقن القاص إحالة (الخجل) من القائمين بالفعل الشائن إلى الشخصية التي تسقط أرضاً فتسبق مفردة (الخجل) مفردة (الدم) مختزلة تراكمات المحيط وأفعاله التي تستمر على ذات الوتيرة في المقاطع الأخرى: (الاستجواب/ الإعدام). ويستفيد (تامر) من (أيام الخلق) في مطلع مقطع (الاستجواب) استفادة خلاقة تبني علائق تدعم الغرض المقصدي للنص، فالجوع خُلق في اليوم الأول، وفي الثاني (الموسيقا) وفي الثالث (الكتب والقطط) وفي الرابع (السجائر) وفي الخامس (المقاهي) وفي السادس (الغضب) وفي السابع (العصافير وأعشاشها المخبأة في الأشجار) وفي الثامن (... المحققون، فانحدروا تواً إلى المدن، وبرفقتهم رجال الشرطة والسجون والقيود الحديدية) تتناقض المخلوقات بين الحرية (العصافير) والمخيلة (الموسيقا والكتب) كطرف أول في معادلة طرفها الثاني ما كان في (اليوم الثامن) كنقيض حامي الوطيس، وما بين هذين الطرفين تتحرك دلالات الحيز الحياتي المعاش بديمومة ما (الجوع/ الغضب/ المقاهي)، وتم استجواب (طارق) بتهمة (تبديد أموال الدولة) حيث أحرق السفن بدون إذن هذه الدولة. وعبر الحوارية القائمة بين الطرفين (طارق) و(المحققين) يكشف (تامر) عن المخبوء المنجز باسم الحرب والوطن والحرص على الأموال العامة: (فصاح طارق بن زياد بصوت نزق: حملتم السلاح وجلستم وراء المكاتب تحتسون الشاي والقهوة وتتحدثون عن الوطن والنساء).

وتنعكس أحكام القيمة الجوهرية فيصبح طارق المتهم، ويصبح المحققون الشرفاء. وبعد تمسرحات الحوار الكاشف يظهر الفضاء الحكائي كدلالة استرجاعية تخرج من (ذاكرة الرمز - طارق) إلى الفضاء الزمكاني

الذي تمّ فيه إحراق السفن، وذلك بطريقة فنية تمزج (الآن) مع (الماضي الموروث المشرف) مرتكزة في تأدية احتمالاتها على انقسام صوت الراوي إلى صوتين: (صوت طارق القديم وجملته الشهيرة): (وهجم البحر والأعداء، وامتزجا بصرخة رجل: «البحر من ورائكم والعدو من أمامكم»). (2) - صوت (طارق القصة) الطالع من (الآن): (فصاح طارق بن زياد بصوت متهدج: «ولكني أنا الذي هزم الأعداء»).

وتتحول شبكة الضمائر في خاتمة المشهد إلى سرد إخباري يؤديه القاص عن طريق (الضمير الناقل) لما حدث: (فقيل له إن ما يقوله لا علاقة له بالتهمة الموجهة إليه). أما المقطع الثالث (الإعدام) فينكتب بجمل اختزالية تتكثف مدلولاتها الزمانية (هربت النجوم) ومدلولاتها المكانية (وفتحوا «باب الزنزانة») لتشير بطريقة أو بأخرى إلى أن (الزمن كان خجلاً مما يحدث ولم يعد قادراً على متابعة المجريات، وإلى أن المكان تعيّن وتحدد (الزنزانة) عاكساً بشكل أو بآخر إصرار العصر الحالي على مواصلة (السواد) و(انتزاع الحريات) وتحويل (الحق والنور) إلى (باطل وظلام) وهذا ما تعلن عنه الصفقة المنسوبة لهؤلاء (ودلفوا إلى داخلها «جراداً جائعاً») وتنكسر بنية التوقعات حين تتحول (الشخصية الرمز) إلى (جثة هامدة) ومع ذلك تُنقل إلى ساحة المدينة لتلاوة حكم الإعدام وتنفيذه شنقاً. ويتكامل المقطع الأخير: (من مواطن مثالي) مع الوحدات العناصرية والتحفيزية (التأليفية والواقعية والجمالية) تكاملاً مركباً يشكل بحد ذاته (الجملة القصة) التي تضمر في تركيبيتها مختصر ما حدث ويحدث: (إلى السيد مدير الشرطة: خضوعاً لأوامركم. أرجو السماح لي بأن أموت) فرغم (موت) طارق المتكرر إلاّ أن (الموت) مازال بعيداً عنه نتيجة ما يحدث لـ (الرموز) من إهانات وإعدامات تستنكر الضوء والمعنى وتلونه بمعطياتها السوداء الظلماء.

نتبين من قصة (الذي أحرق السفن) كيف تتنوع فنيات الحكي العابرة من بواتق تحويلات (الشخصية المحورية) إلى (رمز) تتقطع إيحاءاته إلى أربعة مشاهد تعرض أحداثاً مختلفة لسلوكات العالم المحيط بالرمز المتضافرة كوحدات صغرى تتلاقى لتنجز وحدتها الكبرى المتضمنة لجمل شعرية ولديالوغ ممسرح ولمونولوغ منبور بعدة ضمائر تعود لـ (أنا) القاص العالمة بكل شيء، والمنتقلة من سرد إخباري إلى سرد وصفي إلى سرد تعبيري إلى سرد إسقاطي يستبدل الحيز الزمكاني بالحيز الدلالي اللاقط لجوانبه (الشخصية الرمز) والكاشف عن المستوى الحياتي المعاصر الذي لا يقتصر على حذف الحرية عن (الأحياء) كما في قصة (النمور في اليوم العاشر) بل يمتد ليطال (الأموات) و(الموت) بكل دلالاته النفسية والروحية.

من هذا الإيقاع الارتدادي المتمحور حول إسقاط الذاكرة على اللحظة الحالية، ننتقل إلى إيقاعات (التحولات المخيلتية) التي أمثّل لها بقصة (الفريسة) المتضمنة لثيمتين:

(1) - ثيمة موضوعية تتلخص بالفرار من حرب حدثت وقضت على كل جماليات الحياة، وانقلاب الشخصية الهاربة إلى شخصية محورية غائمة الملامح تُظهرها القصة وكأنها (إنسان) تحول إلى (سمكة)، وعملية التحول لم تؤثر في تكونه الجواني الذي يؤثر التضحية وحياة الآخرين على حياته (الصياد وأولاده).

(2) - ثيمة فنية تنهض على بعثرة العناصر الوجودية ثم تركيبها وذلك ضمن (تحولية) تتم على صعيد المكتوب دالاً ودلالة.

يبدأ النص من لحظة (النار): (احترقت الغمامة والموسيقى والورد ودمى الأطفال). بداية تضع القارئ مباشرة في فضاء الحدث تاركة احتمالات التوقع للقارئ، ثم تظهر الشخصية الهاربة كـ (دلالة طيفية)

تختار (النهر) كحيز مكاني طبيعي، وكحيز مكاني رمزي يضمر مدلولات (الحياة) و(الخصب) و(الاستمرار الزمني). بعد ذلك تحضر الشخصية المساعدة (الذي يصيد الهارب بسنارته ويفاجأ بأنه لم يصطد سمكة (فقلت له متصنعاً المرح: لا تخطئ فالإنسان أفضل وأروع من السمكة) لكن الشخصية المتكلمة تجعل نفسها (سمكة) حين تعلم بأن أولاد الصياد سينامون جائعين. وتأخذ البنية امتزاج الخرافي بالواقعي كمجال يتحقق عبره النسق المدون بسرد وصفي متقاطع مع سرد ديالوغي يقتنع في نهايته الصياد بأنه حصل على سمكة. وتتغير طريقة المقول عندما تبرز اللحظة الإخبارية على لسان (السمكة) الراوية للحدث الواقع عليها: (وهناك تولت زوجه تقطيعي بالسكين إلى قطع مختلفة الحجوم، ووضعتها في مقلاة ملأى بزيت يغلي، فلم أصرخ متوجعاً أو مستغيثاً، وبقيت في المقلاة حتى نضجت) ويأكل الأولاد ما تقول عنه القصة (سمكة) معتبرين طعمها سيئاً. تتشابك هذه التفاصيل الصغيرة لتكون معبراً إلى الإيقاع الأخير للنص حيث (التحول) القائم على سرد اللحظة الأتية كتوقع سيتم في الزمن المستقبلي القريب: (وازداد حزني عندما تنبهت إلى أني في يوم تال لابد عائد إلى جوف الأرض، وسأضطر آنذاك إلى العيش في الأماكن المظلمة القذرة حتى يتاح لي يوماً رؤية الشمس في جذور شجرة أو وردة). ويتحول التحول في النهاية عن سياقه الأفقي إلى دالته الإرجائية المتجسدة كـ (حلم) في التجدد مع اللحظة البدائية المحترقة (احترقت الغمامة والموسيقى والورد).

وتتشاكل دلالة الشخصية الغائمة مع دلالة المعنى المرجأ تشاكُلاً يعتمد على إظهار (حدث التحول) وعلى إضمار (الحدث المجازي) الذي في قيد التوقع، كما بقي فيه التحرك بين فعل البداية (احترقت) وبين (الفعل المتحقق (الصيد + التقطيع + القلي + الأكل الهضم + التخلص

+ الانقلاب)، وكأن البنية المكتوبة تقول عن طريق اللامكتوب: إن الشخصية التي هربت من الموت لاقت الموت، أو ذاك الذي تهرب منه. لتعود إليه بطريقة غير مألوفة، هاربة إليه، ومنتسجة معه كـ (فريسة) وكـ (أضحية). إن في هذا المبنى السردي ومضة ميتافيزيقية تشفّ عن تداخلات المتناقضات تداخلاً لا فكاك منه (الحياة) في (نواة الموت) و(نواة الحياة) في (نهر الموت) والمسافة التي بينهما تظل مسافة من الاحتمالات المتراوحة، بين الحركة والسكون، بين الصمت والكلام والصدى.

ولا يكتفي (تامر) بهذه الرؤية المتداخلة لأنه يعتمد على (الجنون) في قصة (الناجحون في الاختبار) اعتماداً يفسح لـ (لاواعية النص) أن تتناغم مع (لاواعية الشخوص) موظفاً هذا التداخل المنجز بين (اللاوعيَيْن) كـ (مسافة) تقوم بوظيفتين:

(1) - وظيفة إضاءة الواقع بكل أبعاده النفسية والمجتمعية.

(2) - وظيفة تحميل الدلالات فضاء من الحرية تقول فيه ما تشاء، وما يبدو غير منطقي للوهلة الأولى، إلاّ أنه يتناسخ كـ (بُعد فجويّ) تتحرك فيه المفردة نحو معناها الذي تبغيه تحرّكاً فيه من السريلة واللاواقعية ما يناسب اللحظة المكتوبة المتداولة بين ضمائر القصة (الطبيب) ومرضاه الثلاثة: «أنور/ أمجد/ سالم»).

*

إن تجربة (زكريا تامر) تنطلق من مكامن المحتمل السردي المتشكل كسواد يضمر تنويعات التوتر المتوزعة إلى مفردات تنجز شبكة مقولها بتقنيات مختلفة: (السرد الموازي للوصف) و(الوصف بأنواعه) و(الحواريات) المتسارعة الإيقاع والانتقال من الديالوغ إلى المونولوغ إلى الحواريات القائمة بين الأشياء والجمل والمشاهد وأفق التوقعات المركونة في طرفين: (1) - النص. (2) - القارئ، إضافة إلى تعالق زوايا الرؤية

وبنية الصوت الضمائرية المتشعبة كـ (ظلال) لـ (صوت المؤلف) تجمع بقية العناصر القصصية التي استطعنا تقسيمها نظرياً لأنها، وفي نسقها، تحضر من هذا الغياب كـ (وحدة لا منقسمة) تتداخل مجالاتها الجزئية مع الكلية تداخلاً تلعب فيه المخيلة الحركة الأسّية المضيئة للمكونات والمتحولة معها إلى مدار استدلالي بجذب العناصر الخارجة عن أفقيتها ليعكسها واقعاً زاخماً بكثافة الإسقاط والإحالة الموكلة إلى سردية الجمل المتنوعة: (الجملة القصة/ الجملة الحالة/ الجملة المشهد/ الجملة الحلم/ الجملة الزمكانية/ الجملة اللامتعينة).

الهوامش

1) زكريا تامر/ عباد الله/ كتاب في جريدة/ رقم (40)/شباط (2001) صادر عن مؤسسة تشرين السورية بالتعاون مع اليونسكو.

2) د. حميد لحمداني/ بنية النص السردي/ المركز الثقافي العربي/ ط 2/ 1993/ ص (28).

*) إضاءة مؤجلة:

تجدر الإشارة إلى رسومات (برهان كركوتلي) المرافقة لقصص (عباد الله) حيث تظهر هذه الرسوم بفنية معبرة يختلط فيها الموروث زيّاً وزركشة وملامح مميزة في الوجوه (الشوارب مثلاً) اختلاطاً منسجماً مع دلالات الفراغ وتفاصيل الكتلة وإيقاعات الداخل المنبثة من حركة الجسد ومن العيون (كثيمة فنية في كل الأعمال) إضافة إلى النزوع نحو تزييغ البعد الواقعي لاسيما في اللوحة المرافقة لقصة (المطربش) صفحة (17) المتركبة من أجزاء كائنات حية مختلفة: الرأس لرجل، والجذع لحصان، والذيل لطاووس. حيث تتسربل حركة اللوحة عاكسة مدلول الرغبة الجوانية المتحركة في قصة (المطربش).

* * *

تشريح الإبداع في ثلاثية علاء الدين الروائية

حسين عيد

صدرت (ثلاثية) علاء الدين الروائية عن دار الهلال بالقاهرة:
«أطفال بلا دموع» (يوليو 89)،
«قمر على المستنقع» (أكتوبر 95)،
«عيون البنفسج» (سبتمبر 99).

كان قد صدر لعلاء الدين، من قبل، رواية واحدة «زهر الليمون» (1987). إضافة إلى مجموعتين قصصيتين هما: «القاهرة» (1963)، و«صباح الجمعة» (1973).

بدأ بريق (المال) هو (الرؤية) المسيطرة على الرواية بأجزائها الثلاثة، وذلك حين بدت حيوات شخصياتها كتنويعات مختلفة على اللحن الرئيسي.

إلا أن هذه الرؤية (اكتملت) في جزئها الأول «أطفال بلا دموع» تارة على مستوى (الحياة الفعلية) للشخصيات، وتارة أخرى على مستوى (حكاية خاصة) لبطلها، (لمزيد من التفاصيل انظر مقالنا «ثلاثية علاء الدين: الركض وراء الذهب» ص 18 جريدة الحياة 8 مارس 2000)، وتارة ثالثة على مستوى (الشعور بالفقد)، وأخيراً تحت تأثير (تكرار مفردة) حاكمة، ثم تراجع مد الرؤية وانحسر، في جزأيها الثاني والثالث: «قمر على المستنقع» و«عيون البنفسج» حين جنح إلى (تكرار) ما سبق اكتماله في الجزء الأول، فما هو (تفسير) ما حدث؟

شعور بالفقد:

الراوي في الجزء الأول «أطفال بلا دموع» هو منير فكّار، الذي نشأ في أسرة فقيرة من إحدى قرى الريف المصري. لكنه ذاكر ونبغ في دراسته، التي أكملها في كلية الآداب، ثم التحق بالدراسات العليا بها، ليصبح دكتوراً وعضواً في هيئة التدريس الجامعي، وهو ما أتاح له التعاقد للعمل في إحدى الجامعات العربية.

مشكلة الدكتور منير فكار، كما عرفها هي مشكلة (مادية) في الأساس؛ لذلك أصبح المال، الذهب، الثروة، هو شغله الشاغل. ورغم أن (موهبة) أدبية بزغت مع رفيق طفولته صافي صبي الميكانيكي أثناء سماع رجب حكاء القرية حول حكاية الديك والكنز المرصود، إلا أنه لم ينم تلك الموهبة، وفي الغربة وظّف إمكاناته لإعداد بحوث ومقالات مستغلاً لقبه الجامعي من أجل الحصول على مزيد من المال. هكذا أهدر موهبته الأدبية. وظلّت حكايات رجب تطارده أنّى ذهب، كما السراب؛ لتبقى دائماً وأبداً حلماً بعيد المنال!

من ناحية أخرى عمّق حسّه المادي، تجربة حب فاشلة مرّ بها في الجامعة مع فتاة ثرية تقطن حي المعادي الراقي، اختارت أن ترتبط بشاب من طبقتها، لذلك عندما قابل الدكتورة سناء فرج ابنة حي مصر الجديدة، وكان ذلك خلال إجازة بعد السنة الثانية من إعارته، سرعان ما أقبل عليها وتزوجها، حتى تكون جزءاً من مشروعه. أمّا هي وإن قبلت الزواج منه، إلا أنها بحكم نشأتها

وتربيتها ولسابق تجربتها مع رجل آخر، ولظروف الغربة الخانقة، فلقد أصرّت على الطلاق، حتى طلقها، ووجد البديل للزواج من السيدة أم عصام، ابنة إحدى الطبقات الشعبية في الإسكندرية، والتي قنعت بما يغدقه عليها مقابل وجودها في إجازاته القليلة.

وقد عانى منير فكار بشدة من شعور الفقد، في أعقاب تطليق زوجته سناء فرج، ليس شعوراً مباشراً بفقدها، بل كان شعوراً ضارياً بأنها أخذت شيئاً لم يتفقا عليه أو أضاعت شيئاً يخصه ولكنه شيء غال وثمين أمّا كنه هذا الشيء أو طبيعته فظل أمراً مجهولاً بالنسبة إليه. لذلك كانت المخاوف تسيطر عليه ويروح يبحث بضراوة عن ذلك الشيء الضائع منه، ولما أعيته الحيل، وزادت كوابيس الصحو والمنام؛ لجأ إلى طبيب نفسي، لعله يفسر له ما خفي عليه من أمر نفسه، فلم ييسر له الطبيب السبيل، بل نصحه عبر جلسات استماع طويلة استمرت خمس سنوات بالتريض والتنزه وضرورة التغيير وبحبة مهدئة في الصباح وأخرى في المساء، وإن انصرفت شكوكه رغم ذلك إلى زوجته، صاحبة المؤامرة الكبرى ضده، حين أخذت ورقة زائدة لا يعرفها، في غفلة منه، فقلبت كل شيء ضده!

كانت تلك رحلة بحث شاقة (داخلية) بين تلافيف ذاكرته عن شيء لا يدري ما هو لكنه متيقن من فقده. تقابلها رحلة أخرى (خارجية) موالية للبحث عن رجب حكاء الطفولة، الذي طردته القرية في أعقاب بتر ساق صافي صبي الميكانيكي ورفيق منير الوحيد خلال الإنصات لحكايات رجب، لأن مشاهد حكاية رجب كانت تلاحقه أنى ذهب، فاعتقد أنه لو شاهد رجب،

وتلاقيا، لتلاشى السحر القديم وتوقفت الحكاية عن مطاردته. وكان قد عرف من أحد البلديات قابله في الوطن الثاني أنه شاهد ضريراً يبيع الفول السوداني أمام مدينة الملاهي بالإسكندرية، فقرّ رأيه على أن يكون ذلك هو الغرض الرئيسي من زيارته لمصر، وكان يفكر «لو كان هو، فلن أخطئه، ولو كان أعمى فلن يراني». وذهب فعلاً مع أم عصام إلى مدينة الملاهي، ورأى العجوز «كنت واثقاً أنه هو: رجب، الديك، رقصة الديك» كفر شوق، الكنز، الكهف، وأنا». واشترى بنصف جنيه سوداني منه، ولم يتكلم أحد، وقالت أم عصام «لا أحد يعلم، مثله آلاف في كل مكان» لكنه كان واثقاً أنه هو، ورجعا متيقناً أن رحلتهما معاً قد انتهت، واستيقظ قبل الفجر، وغادر الشقة بعد أن ترك لها أوراقاً نقدية، ودخل القاهرة ظهراً، «منتصراً ومهزوماً».

هنا، في هاتين الرحلتين. الداخلية والخارجية، إحساس عميق بالفقد مجهول الهوية والمصدر ظل يلاحقه في رحلة الاستقصاء الأولى الداخلية، وإن تشكك في زوجته السابقة. وفي الثانية الخارجية، كانت رؤى حكاية الديك تطارده، فظن أن خلاصه سيكون بالعثور على رجب. انتهى في الرحلة الأولى إلى حبات مهدئة ونصائح مسكنة، وآب من الرحلة الثانية، مهزوماً؛ بمشاهدة رجب عجوزاً أعمى، كما البنت التي رأت سر الحكاية المكنون، وخرجت عمياء مجنونة.

والآن، لنتمهل قليلاً، أليست تلكما الرحلتين، انعكاساً لرحلته الخاطئة في الحياة. لقد جذبت منير فكار نداهة المال،

الذهب، الثروة، فمضى مسحوراً في ركابها، يجتهد في العالم الخارجي بشتى السبل والوسائل لتعظيم ثروته. لكنه بحكم تكوينه الخاص، بحدس الفنان الكامن في أعماقه، الذي كان يهمس إليه، مناوراً برسائل داخلية غامضة (وكانت الورقة المسلوبة منه، رمزاً وإشارة، وكانت حكاية رجب التي تطارده بمكنونها الصريح رمزاً وإشارة أخرى). وبدلاً من أن ينتبه منير فكار ويفيق من غيّه، ويؤوب إلى الداخل، بعد أن يتطهر من أدران المادة الخارجية، بحثاً عن ذاته الحقة، تناسى كل ذلك ومضى في طريق الثروة متغافلاً عن نداء ذاته الخفية، أو استغاثتها، فكان حتماً أن يطارده ذلك الشعور العميق بالفقد على مستوى رحلتيه الداخلية تارة والخارجية تارة أخرى!

تكرار مفردة:

تكررت مفردة «نظيف» ومؤنثها، معرفة وغير معرفة ست عشرة مرة، وكلمة «التنظيف» المشتقة منها مرة واحدة أخرى، على مدار الرواية، الناطقة بلسان المتكلم منير فكار خلال مشاهداته أو تأملاته، بما يعكس تأثيراً حاكماً بالنسبة للرواية. فإذا علمنا أن فعل «نظف» يعني نقي من الدنس فهو نظيف. وقد يقال «نظف قلبه» أي صانه عمّا يدنسه من الشبهات والمحرمات، فلعل تحليل هذا التكرار يضيء جانباً هاماً من شخصية منير فكار. وقد كون تكرار هذه المفردة، من ناحية المعنى، ثلاث مجموعات: انصرف في الأولى إلى المعنى

(الفعلي) للكلمة، وفي الثانية لعب (الخيال) دوراً في تشكيل المعنى، وفي الثالثة غلب المغزى (المعنوي) وارتفع مدّه.

برز تكرار المفردة الأولى أثناء زيارة عبدالله الجمال، رفيق تعليمه وكاتب القصة القصيرة، لمنير فكار في حجرته بمصر القديمة كان «اقتراحه المتكرر هو أن نسافر ليوم وليلة نزور أهلي في كفر شوق أشم هواء **نظيفاً**،....، يهيئون لنا غرفة **نظيفة** وطعاماً كريماً بقدر المستطاع» (ص 87)، كان عبدالله الجمال هو الشخصية (المقابلة) لمنير فكار، فهو قانع راض منتم لقريته، لذا يراها الجنة، أو الفردوس المفقود، كل ما فيها نظيف، رائع. أما منير فكار فكان متذمراً، رافضاً لفقر أسرته ناقماً عليهم، لذلك تمثل قريته له المكان الأسوأ!

وكان تكرار المفردة الثانية خلال إجازة السنة الثانية من الإعارة قابل الدكتور منير فكار الدكتورة سناء ابنة حي مصر الجديدة، وانظر إليه، وهو يستعيد بيتها «استحضره كخطوة أولى على سلم الاختيارات والمقاييس. في ذلك البيت كفت الأشياء عن الحدوث وحدها دون رسم أو تخطيط أو حساب. في ذلك البيت بدأت أحسب حسابي، وأدقق كيف أختار وأخطو وأتقدم، فوق سجاد مزركش نظيف» (ص 62).

انظر إلى تعبيراته في هذا المقطع، فهي تتكون من شقين الأول (معنوي) مبني على تجربة حب فاشلة سابقة، والثاني (فعلي) مبني على مشاهدة فعلية مقارنة بواقع نشأته الفقير في القرية. أولاً توحي تعبيراته «دون رسم أو تخطيط أو حساب»،

«أحسب حسابي» وأدقق كيف أختار وأخطو وأتقدم» بأن تجربة حبه السابقة، مازال فشلها مسيطراً عليه، يحفزه إلى أن يخطط لامتطاء طبقة أعلى، برياشها الفاخر النظيف، تعويضاً لانكسار سابق وفقر مكين؟!

وبعد أن تزوجا سافر إلى الوطن الثاني، كان منير فكار يعتبرها جزءاً من مشروع صعوده المالي، ثم وجد أنها أداة مسرفة تبدد النقود بسهولة، فكان يرفض أن تشتري له أي شيء: كنت أريد أن أتمسك ببدلتي وقميصي ورباط عنقي. ألا يكفي أن يكون المرء **نظيفاً**، تراقبني وأنا أرتدي ملابسي فتغطي وجهها بجريدة» (ص 96).

كانت سناء فرج بحكم نشأتها تتخذ من النقود وسيلة لاقتناء الجديد من الملابس، وكان كل همّه أن يكنز المال، من هنا جاء رفضه أن تشتري له أي شيء، متعللاً بأن يكفي أن يكون الفرد نظيفاً، وليس مهماً ما يرتديه من ملابس، لذلك ربّما كانت تغطي وجهها بجريدة وهو يرتدي ملابسه خجلاً من هيئة ملابسه الداخلية!

وتصاعد الخلاف بينهما؛ بحكم طبيعتهما وتكوينهما المختلفين ولأنه لم يكن الرجل الأول في حياتها، حتى أصبح كل منهما يغلق عليه باب حجرته بعد العودة من العمل، حتى «دخل إلى غرفة نومي إهمال متعمد، وقذارة متزايدة، المرآة التي تحطمت لا تريد أن تصلحها، هي تصرّ على شراء غرفة جديدة، وأنا أريد هذه الغرفة، وأريدها **نظيفة**، ولا أرى ضرورة لتغييرها مادمنا نحن هنا» (ص 97).

هنا تدعيم لموقف كل منهما من مال الاغتراب، هي ترغب في أنفاقه من أجل الحصول على الجديد، وهو يجتهد في كنز المال، وأن يعيش في المكان المتاح، بشرط أن يكون نظيفاً متعللاً برفض التغيير بأنهم موجودون في الغربة لفترة مؤقتة، وليسوا في الوطن!

وكان منطقياً، أن ينفصلا وأن يتم الطلاق بينهما، ثم إذا هو في زيارة إلى مصر، بعد خمس سنوات من الطلاق، فإذا ملمح (النظافة) هو الملمح الغالب على ما يراه: تارة في المقهى «كان أرض المقهى **نظيفاً** مفروشاً بنشارة الخشب» (ص 20)، وأثناء زيارته لرأس البر: «عند اللسان والجربى أتجول بالليل والنهار. أراقب نساءً تحجبن وترهلن. وملابس غريبة وماء عكراً. أكوام زبالة تحيط بالفندق الغالي **النظيف**» (ص 89).

وفي الفندق أيضاً «سأستلقي حتى يدقوا الباب قرب الظهر **لتنظيف** الحجرة» (ص 22)، ومع خليل عامل الفندق: «عرفت أنه يعول تسعة أولاد، وأنه قد استسلم لنوع قاهر من الفقر، وأنه لم يعد يرفع يده للاعتراض أو المقاومة، ولكنني في ورديته كنت أجد ما أطلبه بسرعة. كما كنت أشعر أن الحجرة دائماً **نظيفة**» (ص 98) ويمتد هذا التأثير، أو الانعكاس لذلك الهمّ الداخلي، على ما يرى، حتى وهو يتأمل عسكري في الشارع، فإذا خياله ينشط ليتخيله»... وهو في بيته يتجشأ، ويرتدي سروالاً **نظيفاً** (ص 19)، ويتبدى ذات الأمر، وهو يتذكر سلماوي صديق غربته

الوحيد منذ سنوات، والهارب من مشاكل لا حصر لها، فإذا «الأوراق **النظيفة** وهم آخر استنفد منه مرتين ما ادخره في سنوات» (ص 65)، وهو يقصد «بالأوراق النظيفة» «المستندات السليمة». انظر إلى أي مدى تنعكس مشاعرنا اللاواعية حتى على أبسط مفرداتنا فتلونها بلونها. وهو نفس ما حدث عندما زاره ابن عمه الفلاح محمود السيد فكار، الذي كان «رغم جلبابه ويديه الكبيرتين، والطاقية النظيفة التي لا يغير وضعها على رأسه. فمازال بالنسبة لي حكيماً» (ص 57). الطاقية **النظيفة** - هنا - إنعكاس للإنتماء القديم للقرية، التي فرّ منها وأنكرها، وبذلك يعتبر هو الوجه المقابل، الحكيم بالنسبة إليه!

فإذا انتقلنا إلى بلد المهجر، أو وطنه الثاني، كما يسميه، فإذا «الجامعة في الظهر أو ليلاً، الشوارع الخالية الواسعة **النظيفة**، المدينة المنظمة الواسعة **النظيفة**» (ص 21)، وهذا توصيف واقعي ولكن لنتمهل قليلاً، إذ سرعان ما تكرر ذات المفردة مسبوقة بكلمة «بيضاء» أو «أبيض» ثلاث مرات:

- «وطني الثاني كله، حيث أكل عيشي ورزقي، ومنفاي الاختياري الجميل، المليء بالنقود، والزوايا الزجاجية، ورائحة الرمل، والنفط، والرجال المعلبين المصبوبين في جلابيب بيضاء **نظيفة** أحبائي وأشقائي» (ص 21).
- وهو يتذكر فشله في التوصل إلى معنى للنقود، حتى يتخيل أنه عقد حلفاً سرياً مع الشيطان:

«تحالفنا لكي نشهد معاً لحظات البشاعة، نعيش الجرح

والتشريح ولا نرى الدماء. نشعر بها تسيل تحت قمصان بيضاء **نظيفة**» (ص 108).

- ثم أخيراً وهو يتذكر موهبته القديمة الموؤودة في كتابة القصص «أما الكتابة القديمة فقد كانت مهجورة، مهجورة منذ سنين، من يقدر الآن على الطهارة التي تتطلبها الكتابة، طهارة تحتاج إلى وضوء، وصلاة، وجلباب أبيض **نظيف**» (ص 19).

وصف ملبس الرجال في وطنه الثاني وصف واقعي، لأن الرجال هناك يرتدون فعلاً جلابيب بيضاء نظيفة، أما في المقطع الثاني، الذي يذكر فيه حلفه مع الشيطان، فالمغزى هنا مجازي، يفصل بين جوهر مدمى بالدماء ومظهر يبرز النقاء والطهارة، وهو نفس المغزى، في المقطع الثالث. لأن الكتابة الصادقة تتطلب من المبدع أن يبذل الجهد والعرق والإخلاص والتفاني حتى تتفتح أمامه الأبواب الموصدة، وينفك الرصد، ويغوص إلى الداخل، ليبرز جوهر الذات نقياً طاهراً، فيتدفق ينبوع الإبداع عذباً سلساً، دون موانع!

وهذه هي ذات الرحلة، التي يعي منير فكار، أنه لم يعركها ويصعب عليه بحكم طبيعته وتكوينه أن يخوض غمارها!

تفاصيل صغيرة:

يعتمد بناء أي ثلاثية روائية على (وعي) الكاتب بما يقتضيه هذا النوع الروائي من متطلبات، ورغم أن لكل جزء من

أجزاء الثلاثية خصوصيته من ناحية أسلوب السرد الذي تتولاه شخصيتها المحورية (الدكتور منير فكار/ الزوج السابق، الدكتورة سناء فرج/ الزوجة السابقة، والابن تامر فكار)، إلا أن هناك عالماً مشتركاً من التفاصيل الصغيرة التي ترد في حياة تلك الشخصيات، بما يتطلب توافقاً بينها أو تبريراً لأي تغيير قد يطرأ عليها.

من هذه التفاصيل:

(الشقة): التي عاشت فيها سناء بعد الطلاق:

في جزء «أطفال بلا دموع»: تجد أنها «أنهت إعارتها وعادت، ولم يكن باقي حسابها يساوي إيجار شقتنا المفروشة لمدة عام، تنازلت عن الشقة وعن كل شيء...» (ص 77).

في جزء «قمر على المستنقع»: أوضحت سناء فرج «معي تامر ولمياء، وحساب ضئيل في البنك، وشقة صغيرة انتزعتها من أنياب الأسد، من هذا الكهف وبتصميم...» ص 35). وأيضاً «ما يقرب من عامين عشت وحيدة في كهفي - شقتي في مدينة نصر - لا يطرق بابي سوى من يطالبني بنقود» (ص 76).

- حول أفراد أسرة دكتورة سناء:

في رواية «أطفال بلا دموع» في سياق تذكر دكتور منير لوالد سناء وتأثير حي مصر الجديدة عليه:

«وأعطته بدلاً من هذا كله وظيفة حكومية كبيرة، وزوجة وأبناء وبنات» (ص 62).

في رواية «قمر على المستنقع» ذكرت دكتورة سناء أن لها أختاً نورا «تصغرني بأكثر من خمس سنوات» (ص 92) وأخ أكبر «أما أخي الكبير» أمين فرج «الطبيب المهاجر إلى كندا» (ص 62).

- حول أم سناء:

ففي حين نجدها حية في رواية «أطفال بلا دموع» وحصل دكتور منير على موافقتها على زواجه من سناء: «كل شيء قد تم الاتفاق عليه قبل أن ألقاه، بيني وبين الدكتورة سناء، وبيني وبين أمها..» (ص 62).

نجد في رواية «قمر على المستنقع» أن الأم ماتت في أعقاب حديثها عن منحتها الدراسية في إنجلترا (تقريباً عام 1968) «ماتت أمي في صمت وسط نباتات الظل التي رباها أبي» (ص 63)، لذلك فقد قابل أباها فقط «استلمت، أخذته من يده لكي يقابل أبي» (ص 87).

- حول والد سناء:

في رواية «أطفال بلا دموع» ذكر دكتور منير موت الأب «كان رجلاً طيباً - رحمه الله -» (ص 62).

بينما لم يرد أي ذكر لموت الأب إطلاقاً خلال سرد دكتورة سناء في رواية «قمر على المستنقع».

- حول عمر سناء:

بل إن عدم التوافق امتد إلى عمر سناء في رواية «قمر على

المستنقع» خلال حوارها الذاتي حول عمرها: خطوة وأصبح في الخمسين، السادسة والأربعين،..» (ص 10)، ثم إذا بها «امرأة مطلقة وحيدة أمام العالم كله، في السابعة والأربعين» (ص 14).

- حول الحصول على الدكتوراه:

في رواية «قمر على المستنقع» - أيضاً - تتذكر سناء هجر حبيبها عزيز شفيق لها ولمصر في أعقاب هزيمة 1967، فإذا هي تصاب بأزمة نفسية تلزمها الفراش «لم يعرف الأطباء سبباً لذلك الصداع الرهيب، والعمى المؤقت الذي أصابني» (ص 58). وخلال إجازتها المرضية تتذكر «كنت قد عينت منذ شهور معيدة إدارة أعمال في كلية التجارة، ولم تتح لي الفرصة لكي أمارس عملي»، «أستاذي الدكتور «السحار» كان الوحيد الذي يسأل عني»، «كان هو الذي سهل سفري بعد عام إلى لندن في بعثة استمرت عامين، حصلت فيها على اللقب الذي لا أدري ماذا أفعل به الآن: دكتورة سناء فرج» (ص 59). ومن المعروف أنه قبل الحصول على الدكتوراه يستلزم الأمر أولاً الحصول على درجة الماجستير، وهو ما لم توضحه الرواية!

* * *

اعتمد بناء الجزء الثالث «عيون البنفسج» على تناول حياة تامر فكار في عجالة، حتى بدا كل شيء فيها آنياً، ابن لحظته، يحدث دون تمهيد أو سابق تحضير. وقد اعتمد تامر خلال حياته منفرداً، متوحداً، في القاهرة، على شخصية رئيسية هي «شوقي عامر»، الذي ذكر أنه كاتب ورسام وتاجر لوحات وآثار، «هو

صديق أبي وزميله الذي لم يعد يراه». شوقي عامر، في هذا الجزء، نبت جديد تماماً، لم يسبق له ذكر لا في الجزء الأول الخاص بمنير فكار، أو في الجزء الثاني الخاص بسناء فرج. وعدم رؤية الأب له، لا تحول دون تذكره كصديق وزميل، وانظر لهذا الترتيب العجيب، الذي يورد الأكبر والأعظم ثم الأصغر والأقل، وإن كان يفترض العكس، فقد يبدأ الأمر من زمالة (دراسة، عمل،.. إلخ)، قد تتطور بعد فترة من الزمن إلى صداقة. وانظر إلى عمق تأثير هذه الشخصية. التي تكاد تحل محل الأب «ليست كلماته الطيبة النادرة عن أبي، ولا نعمة البنفسج التي هبطت علي في شقته هما ما يربطاني به. أهم شيء هو سخريته الصامتة التي تكشف المتناقضات حولك فترى الدنيا وقد اعتراها نوع من العري المثير الأخاذ». ولن نتوقف كثيراً أمام «سخريته الصامتة» لأن السؤال الأهم لماذا تم زرع هذه الشخصية في هذا الجزء فقط؟! وإذا كانت تلك الشخصية تمتلك كل ذلك التأثير عليه، فلماذا مال جذعه؟!

وبطبيعة الحال، امتلأ هذا الجزء، بمواقف تتناقض تارة مع الجزأين السابقين، أو تتناقض مع رسم الشخصية في هذا الجزء، وللمثال:

- **تناقض حول سنوات وجوده بكلية الآداب بالجامعة**، ففي الوقت الذي أوضح فيه علاء الدين في «مقدمة» عيون البنفسج» أن «تامر فكار، شاعر مصري من مواليد 1975 بالسنة النهائية بكلية الآداب قسم فلسفة»، نجد أن تامر يذكر (ص 29) أنه «طالب في الجامعة ولست طالباً. أشرفهم

بزيارتي يوماً وأنس أمرهم لشهور. حتى الامتحانات هناك أعذار وشهادات مرضية» وهو ما يعني تخلفه خلال سنوات الدراسة أكثر من عام، لكنه سرعان ما يناقض نفسه في الصفحة التالية مباشرة (ص 30)، حين جاء ذكر سنوات الدراسة عرضاً «تقريباً لم أخرج من سنوات الجامعة الثلاثة - الأربع الآن - سوى بصديقي الشاعر حسين كاظم».

- **تناقض حول المدرسة التي ألحق بها تامر ولمياء:**

في الجزء الثاني نجد أن سناء فرج تذكر أنها «مدرسة فرنسية لم أجد غيرها» (ص 49) وفي الجزء الثاني يذكر تامر أنها «مدرسة الخليج الخاصة».

- **الشقة التي يعيش فيها تامر**، بميدان لاظوغلي، يعرف بها القارئ للمرة الأولى في الجزء الثالث، لم يرد أي ذكر لها سابقاً، وهو يقول عنها «أمي أعطتني هذه الشقة بلا شروط ولا توابع ولا تعقيدات. قالت: هذه شقة خالك القديمة.. وأنت حر» (ص 26)، ثم يذكر في موضع آخر «شقة لاظوغلي التي أخذتها أمي من خالي الذي مات في كندا» (ص 60)، وإذا كانت سناء فرج قد ذكرت، في الجزء الثاني، أن «نورا أختي التي كانت لاتزال عروساً حضرت إلى القاهرة مع زوجها الخليجي، وأقامت ليالي في فندق كبير، اعتقاداً منها أنها بعد وفاة أمي قد تستطيع الاستيلاء - هي وزوجها - على الشقة القديمة» (ص 64). فلماذا صمتت نورا عن هذه الشقة القديمة بالقاهرة، خاصة بعد وفاة أخيها في كندا؟!

- **تناقض آخر ظهر بالنسبة للنباتات المتسلقة**، وضح أن سناء فرج كانت تكره النباتات المتسلقة، وقد ورد ذلك أكثر من مرة في الجزء الثاني، في بيت مصر الجديدة «حيث أبي العجوز المقعد، تتحرك فيه - فقط - عيونه المؤنبة اللوامة، تحيطه نباتات الظل الكثيرة التي أكرهها، لو أصب عليها مبيداً فأجدها في الصباح ميتة. ماتت أمي وأنت يا أبي لم ترعها واعتنيت فقط - بنباتاتك البذيئة» (ص 22). فإذا كان هذا هو موقف الأم، فلم يكن منطقياً بعد ذلك أن تزحم بها الشقة، في الجزء الثالث، حين يقول تامر «أراقب ظل أوراق نباتات الظل التي زحمت بها أمي الشقة» (ص 13)، «أنا بكل ما أملكه في غرفتي المزدحمة باللعب والأثاث المختبئ في عمق شقة مدينة نصر المزدحمة بنباتات الظل» (ص 73) ؟!

- **بدا في الجزء الثالث، أيضاً، عدد من التصرفات غير المنطقية، التي لا تتسق مع شخصية من يقومون بها، وللمثال:**

- **زواج لمياء**، الذي تم و«لم تكن لمياء قد جاوزت الثانية والعشرين، ولم تكن قد أنهت دراستها في كلية التجارة بعد» (ص 42)، نجد أن الأم سناء فرج لعبت فيه دوراً مؤثراً رئيسياً، وهو ما أكده تامر «هل كنت أستطيع أن أقف في وجه حماس أمي المندفع الذي انتقل إليها هي وقادها إلى هذا المصير» (ص 43). كيف تتحمس الأم لدفع ابنتها لزواج من أجل المال، وهي التي مرت بتجربة مماثلة رهيبة ضحت فيها بكل غال حتى تتخلص منها، إضافة إلى تجربة زواج أختها نورا من تاجر خليجي، وموقفها الرافض له؟!

وعلى العكس من الأم، كان موقف تامر الرافض لهذا الزواج. وانظر إلى سنده لهذا «قلت لها أكثر من مرة وهي في غمرة الاستعدادات أن الرجل غبي وحيوان، وأنه رغم النقود التي تسيل منه: بخيل، وأناني، وأنه لا يرى في الدنيا كلها شيء سوى نفسه» وهذا رأي غريب، لا يستند إلى أي تجربة معه أو معرفة سابقة له، اللهم إلا إذا كان الكاتب قد أورده، حتى يكمل صورته كناصح أمين، عالم ببواطن الأمور، حامل للواء القيم الجميلة المهدرة!

- **مرة أخرى لابد من التوقف أمام تغيير كارين لموضوع رسالتها الجامعية**، التي زارت مصر من أجلها، هل يملك الطالب - منفرداً - حق التغيير وفق ما يرغب، بعد اعتمادها من الجهات المعنية في الجامعة؟!

- **بل إن عدم الاهتمام بتعميق التفاصيل الصغيرة في الجزء الثالث «عيون البنفسج» قد امتد إلى انفلات في صياغة بعض الجمل بما أودى بها إلى نوع من الإبهام، وللمثال:**

● «يعطيني مرضي المتكرر فرصة لأن أتغيب كثيراً. وأن أكون مختلفاً وغامضاً حتى بالنسبة للمدرسين والمدرسات» (ص 14)، ثم يكرر في موضع آخر «أنا دائماً الطفل العليل صحياً. أمرض مرة أو مرتين في الشهر» (ص 41)، دون أن يوضح لنا، في هذا الجزء الخاص به، طبيعة هذا المرض، الذي تصيبه نوباته مرة أو مرتين في الشهر، وتجعله مختلفاً وغامضاً لمن كانوا في مثل عمره، وللكبار أيضاً (المدرسين والمدرسات)!

- بعد سهرة تامر وصديقه حسين كاظم مع الأستاذ الكبير، انصرف حسين «حاسباً حساب الدخول إلى عرين أبيه الضيق. بعد أن ضمن في جيبه ثمن السجائر وساعات الصباح» (ص 82) ماذا يعني ذلك؟!

- نفس الأمر، ورد في نهاية هذا الجزء وحسين يستعد للسفر إلى الخارج «ولم نعد نلتقي إلا نادراً، كنت أسمع أنه دخل مؤخراً في علاقات ودوائر مدمرة تأكل كرامته ولحمه الحي» (ص 126) كيف توصل إلى هذا الحكم؟!

- تحدث تامر من عمر حسين الذي تعاقد عليه في الخليج أولا في (ص 126) «العمل في سوبر ماركت كبير. الأجر تقريباً ما يقبضه أبوه في سنة» ورغم أنه لم يوضح ما يقبضه أبوه حتى يمكن القياس عليه، إلا أنه في الصفحة التالية مباشرة، ليذكر «الشروط التي يسافر بها ونوع العمل وظروفه كانت كما عرفت مجحفة ومهينة» (ص 127)!

- في سياق انبهار تامر بمحبوبته كارين «اخترعت لها بيني وبين نفسي اسم «عيون البنفسج» أحببت الاسم وصرت أردده عليها، وأردده بيني وبين نفسي حتى أمتلئ به وأفيض. يغمرني صوت وضوء مستحيل يتكور جسدي دون ألم، ويغسلني حضورها برائحة العشب الأزرق» (ص 21).

- وانظر إلى تامر يذكر في (ص 25) «يعود يستغرقني صراع حياتي الأبدي» دون أن يوضح ما هو!

- وانظر إليه يتحدث عن زوج أخته لمياء «كان يفعل بها كل

شيء، من الضرب إلى الطرد في منتصف الليل...» (ص 45) وحين يقفز سؤال القارئ: وماذا يجبرها على الاستمرار معه؟ إذا به يستطرد بعدها مباشرة، كمن يجيب، وهي ليست بإجابة «يقدر دائماً أن يكتم صراخها وأنفاسها، ليعيدها محظية شرعية منتهكة. يواصل تعذيبها في فنادق فاخرة وقرى سياحية. لم يعد أحد يسمع استغاثاتها فسكتت».

هل هذا معقول، في العصر الحاضر؟!. وإذا به يستطرد في الصفحة الثانية «لم أستطع أن أفعل لها شيئاً. تريد أن تسحبني كما يفعل الغريق إلى بحار من الفراغ والكآبة والصمت. تسحبني إلى بؤس قاتل. انتفضت منصرفاً وأنا أقول لها: لمياء.. الموت هو الحل. الموت أو الطلاق المستحيل»، دون أن يشرح لنا أبداً: لماذا كان الطلاق مستحيلاً؟!

● في سياق حديث تامر عن صديق طفولته حلمي، الذي كان يأتي مع أبيه لتنظيف الشقة «لم يكن يذهب إلى المدرسة لأنه مصاب بالصرع، تصيبه نوبات متباعدة ويقتضي مصاريف كثيرة يتحملها أبوه من أجل أمل غامض في الشفاء (ص 74)، لنجده في ذات الصفحة يناقض كلماته السابقة «النوبات ليست شيئاً خطيراً!».

- **كما قبل تبرز رؤى علاء الدين الخاصة، على أنها رؤى إحدى الشخصيات، والشخصيات بحكم تكوينها الخاص منها براء:**

في جزء «قمر على المستنقع» تتساءل سناء فرج: «لماذا

تكسو المدن نفسها - دائماً - بقناع أو ماكياج يخفي حقيقتها، الشوارع الكبيرة، والمباني الضخمة السخيفة تتصدر كل شيء كاتمة على أنفاس الشوارع الجانبية الحنونة التي تتكون من بيوت قديمة جميلة لها طعم ورائحة تكاد تنطق بالقصص والحكايات» (ص 61).

في جزء «عيون البنفسج»: يتوصل الفتى تامر فجأة في مفتتح العمل إلى أنه «صارت الشوارع مهددة الطابع والمعنى» (ص 7). وبعد أن تفقد الشحاذين «وجدتهم في أماكنهم المعتادة، حولهم نفس الأقمشة الخرقة وزجاجات البلاستيك الفارغة. طرق الحياة متساوية. كلها تؤدي إلى لا شيء» (ص 97). وفي سياق تذكره لأبيه «هل كان حقاً يهمه أن يترك لي شيئاً وأي شيء. دائرة جهنمية ندور فيها كقدر محتوم» (ص 120).

تفسير الإبداع:

والآن، ما هو تفسير إبداع ثلاثية علاء الدين الروائية بهذا الشكل؟

ابتداء، تستدعي هذه الثلاثية، فور قراءتها، عدداً من الأعمال الروائية المناظرة، لعل من أهمها عملان: أحدهما من أدبنا المحلي، هو ثلاثية نجيب محفوظ، والآخر من الأدب العالمي هو رباعية لورانس داريل. ولعل إطلالة سريعة على (إبداع)

هذين العملين، من زوايا: أسلوب العمل، فترة الإبداع، وحجم الناتج؛ تمهد لنا الطريق لتفسير إبداع هذه الثلاثية.

أوضح نجيب محفوظ (أسلوب عمله) في الثلاثية - في كتاب «نجيب محفوظ يتذكر» لجمال الغيطاني - حين قال: «كتبت الثلاثية وأنا في عنفواني، صبور، جلود. عمل كهذا كان يحتاج إلى صبر، إلى صحة، لو أنك رأيت أرشيف الثلاثية ستدرك مدى ما أقول، ما خططته من أجل كل شخصية، كل شخصية كان لها ما يشبه الملف، حتى لا أنسى الملامح والصفات، خاصة أنني أعمل في كل سنة من أكتوبر إلى أبريل فقط بسبب مرض الحساسية الذي يصيب عيني، كذلك التخطيط للرواية كلها بحيث تمضي في بناء متماسك، قسم كبير من الأوراق، والكراسات».

ثم يستطرد نجيب محفوظ، في ذات الكتاب، مبيناً (فترة إبداع) الثلاثية، وذلك حين قال: «كتبتها في أكثر من أربع سنوات، بدقة، بهدوء، بتأن، تحدوني الرغبة في أن أنهي شيئاً جيداً».

أما بالنسبة إلى (حجم الناتج) من الثلاثية، فقد تحدث عنه نجيب محفوظ في أكثر من موضع من ذات الكتاب السابق، تارة حين بين مجمل حجمها: «وبعد أن انتهيت من الثلاثية، ذهبت بها إلى سعيد السحار، كانت الثلاثية رواية واحدة عنوانها «بين القصرين»،...، نظر سعيد السحار إلى الرواية، وتساءل، ما هذا؟ قلت: رواية جديدة.. «بين القصرين»، أمسك بالرواية، قلب

صفحاتها الألف، قال: كيف أطبع هذه؟ إن ذلك مستحيل..»، وتارة أخرى حين حكى حكاية تقسيمها، بعد أن نجح نشرها مسلسلة في مجلة الرسالة الجديدة، التي أصدرها يوسف السباعي، حين قال: «من الذي يشعر بنجاح المسلسلة؟ سعيد السحار، قال لي إن الرواية ناجحة، ولكن صدورها في كتاب واحد مستحيل لأنها ضخمة جداً، أقترح تقسيمها إلى ثلاثة أجزاء بدلاً من ثلاث فترات. سألته: والاسم؟ قال: سمها ثلاثة أسماء. ومن هنا جاء عنوانا «قصر الشوق» و«السكرية»، وأصبحت بين القصرين ثلاثية».

أما الأديب الأيرلندي لورانس داريل، فكان قد أصدر مجموعات كثيرة من الشعر، مسرحية، وست روايات، حين قرر أن يهجر وظيفته وأن يتفرغ للأدب، فنزح إلى جنوب فرنسا مع كلود ومبلغ أربعمائة جنيه، وبدأ العمل في رباعيته، بعد أن أصبحت المسألة أمامه مسألة حياة أو موت فهو في مسيس الحاجة إلى المال يعول به نفسه ويعول به ابنتيه اللتين تتعلمان في لندن. وكان (أسلوب عمله) - كما جاء في كتاب «دراسات تمهيدية في الرواية الإنجليزية المعاصرة «لرمسيس عوض - أن «انصرف داريل إلى العمل المنهك المضني المتصل الذي يستغرق من يومه ما لا يقل عن 14 ساعة. فيصحو في الفجر في الساعة الخامسة أو السادسة ليكتب بلا انقطاع تقريباً حتى يبلغ به الإعياء كل مبلغ فيأوي إلى فراشه يستلقي عليه بلا حراك. وانفصمت كل صلة تربط داريل بالعالم الخارجي وفقد كل صداقاته تقريباً»، ويقول داريل إن الإعياء كان يصل به إلى الحد الذي جعله ينسى

ما سبق له أن استعمل من أوصاف أثناء كتابة «رباعيته». فهو ينسى أنه وصف عيون إحدى شخصياته بأنها عسلية في موضع ليكتشف فيما بعد أنه يصفها بأنها زرقاء في موضع آخر. ويقول داريل أنه استطاع أثناء مراجعته لتجارب «الرباعية» أن يتخلص من معظم مواطن الزلل الذي يشعر بها «وكانت (فترة الإبداع)، كما أوضحها الكتاب السابق، استغرقت «جيستين» أربعة شهور، و«بالتازار» ستة أسابيع، و«ماونت أوليف» اثنى عشر أسبوعاً، و«كلية» ثمانية أسابيع. وكان (حجم الناتج)، في النسخة الإنجليزية، كما ذكر في ذات الكتاب «ألفاً وثمانية وثمانين صفحة».

مما سبق، يتضح أن عنصري إبداع ثلاثية أو رباعية روائية، هما:

أولاً: الاستمرارية في الإقبال على فيض الإبداع المتدفق، والذي يستغرق فترة طويلة قد تجاوز عشرة شهور ونصف متصلة، وقد يستمر الكاتب في الإبداع بشكل متصل 14 ساعة يومياً (رباعية داريل)، أو لمدة أكثر من أربع سنوات متتالية تتخللها فترات توقف إجبارية (لمدة ستة شهور كل عام) لظروف حساسية العينين (ثلاثية محفوظ)، وهو ما يحتاج إلى صبر وصحة.

ثانياً: يفرض كبر حجم العمل، الذي يقترب من ألف صفحة الشكل الذي يتخذه، لصعوبة طباعته بهذا الشكل، فيتم تقسيمه إلى ثلاثة أجزاء (ثلاثية نجيب محفوظ) أو قد

يأخذ الناتج أثناء إبداعه مباشرة شكل رباعية من الأساس (رباعية لورانس داريل)؛ وبذلك يكون الشكل نتاجاً طبيعياً للإبداع.

فإذا حاولنا النظر إلى ثلاثية علاء الدين على ضوء هذين العنصرن، فنسرى أن:

أولاً: إن الإبداع جاء متدفقاً في الجزء الأول «أطفال بلا دموع» (يوليو 1989)، وهو ما يفسر اكتماله الفني ونضج رؤاه، ثم توقف وأعلن علاء الدين في أعقاب نشره أن هناك جزأين آخرين، عن الزوجة والابن، سيتم إنجازها فيما بعد. وهو ما تحقق فعلاً بعد ذلك، حين صدر الجزء الثاني، «قمر على المستنقع» (أكتوبر 95) أي بعد ست سنوات، ثم صدر الجزء الثالث «عيون البنفسج» (سبتمبر 99) أي بعد أربع سنوات من صدور الجزء الثاني.

ثانياً: كان حجم ثلاثية علاء الدين محدوداً: حين كانت «أطفال بلا دموع» 67 صفحة قطع متوسط بعد استبعاد ثمان صفحات لعناوين الفصول وسبع للرسوم، وخمس عشرة صفحة خالية بيضاء، وكانت «قمر على المستنقع» 105 صفحات، بعد استبعاد صفحات الرسوم الثمان، وأخيراً كانت «عيون البنفسج» 111 صفحة، مع مراعاة أنها مكتوبة ببنط كبير جداً، بعد استبعاد خمس وعشرين صفحة ما بين رسوم وصفحات خالية. أي أن إجمالي الثلاثية لم يتجاور الثلاثمائة صفحة.

مما سبق يتفسر أن فيض الإبداع تدفق فأبدع علاء الدين رواية «أطفال بلا دموع» (1989) فكانت عملاً ناضجاً مكتملاً، لكنه كان قد (خطط) لإنجاز جزأين آخرين، فكتب «قمر على المستنقع» (1995)، ثم «عيون البنفسج» (1999)، فكان ما كان، لأن الشكل الروائي، في نهاية المطاف، نتاج طبيعي للإبداع الناضج!

* * *

الترجمة الأدبية

المقارِنة

حميد لحمداني

يشير العنوان الفرعي هنا إلى إحدى قصائد الشاعر الفرنسي بودلير[1]، وهي قصيدة تشترك مع كثير من قصائد ديوانه أزهار الشر في تصوير طبيعة نظرته الخاصة للمرأة، لكنها تتميز بنوع من تعرية الخلفيات السيكولوجية التي تقف وراء علاقته بالجنس الآخر.

يتفاعل في علاقة بودلير بالمرأة موقفان متعارضان، ولكنهما - وهذا هو الملفت للنظر - يتعايشان في تلاحم تام، وكأن الشاعر يصر على اعتبار المشاعر المتناقضة نحوها موقفاً طبيعياً. وقد تعود دوافع هذا الموقف الغريب إلى مرحلة طفولة الشاعر التي حفرت في نفسيته، دون شك، خندقاً عميقاً تتصادم فيه، على نحو من التصالح الغريب مشاعر الحب والكراهية نحو المرأة دون أن يستطيع تغليب أحدها على الآخر. إن العلاقة الحميمية التي ربطت بودلير بأمه والحنو الكبير الذي تَذْكُرُ الأخبار أن أمه كانت تحيطه به بعد موت أبيه وهو طفل صغير، كل ذلك تحطم في وجدان الطفل عندما تزوجت أمه (وكانت بعدُ لاتزال شابة) برجل ذي تربية عسكرية، فرغم محاولته إظهار العطف والحدب عليه إلا أن الطفل كان دائماً يرفض أي تصالح مع هذا الوضع الجديد. هذا بالتحديد ما خلق لديه **حضوراً/ متنافراً** متآلفاً لمحبة الأم وكراهيتها على السواء، وكأنه لم يغفر لها الزواج من رجل آخر واقتسام محبته معه[2].

كيف استطاع الشاعر أن يعبر عن هذه الحالة الخاصة دون أن يترك فرصة للتناقض ليحطم بناء القصيدة الجمالي والمنطقي في نظر القراء؟ وكيف السبيل إلى ترجمة هذا النص إلى اللغة العربية من دون التضحية بكل المشاعر المحتدمة فيه وبكل الصور والعبارات الناهضة بالتخييل؟

لقد دأبنا سالفاً على الاهتمام بترجمة قصائد هذا الشاعر الكبير لإحساسنا بضرورة الحرص على نقل عبقريته الشعرية إلى نماذج نصية عربية مقبولة لدى القارئ العربي. ولهذا نشرنا حتى الآن مقالتين(3) ترجمنا فيها قصيدتين لنفس الشاعر، باتباع طريقة الترجمة التحليلية التي تعتمد، من جهة على مناقشة بعض الترجمات السابقة لنفس القصائد، ومن جهة أخرى على تقديم تعليلات لما نقترحه بديلاً عمّا هو سابق. وقد لجأنا في الغالب إلى تحليل النص الأصلي من أجل فهم صوره واحتمالاته الدلالية وكذا بنائه النظمي حتى تكون الاقتراحات البديلة مُعللة فنياً ودلالياً.

والدراسة التحليلية المقارنة التي نقوم بها هنا لا تبتعد كثيراً عن المسار السابق لما وجدناه أيضاً في هذا النص من إمكانيات لتوسيع دائرة النقاش في أساليب الترجمة الشعرية. والمقارنة تضفي في هذه الترجمة بعداً بيداغوجياً وإقناعاً، لأنها توقف القارئ على تصورات مختلفة تكون نتيجتُها ترجمات متباينة إن لم نقل متباعدة. ولا ننكر هنا أننا استفدنا من مجهودات المترجميْن السابقين، ولكننا مع ذلك وجدنا في هذه الترجمات كثيراً من الجوانب التي تدفع إلى إعادة التأمل في النص الأصلي من أجل مراجعة ترجمته على الوجه الصحيح. في الترجمتين اللتين اطلعنا عليهما (الأولى لخليل الخوري والثانية لمصطفى القصري)(4)، نجد محاولتين جاهدتين لنقل هذا التعارض العاطفي، الذي عبر عنه بودلير ببراعة شعرية لا تضاهى، إلى اللغة العربية. وكل واحد منهما اجتهد ما في وسعه لجعل هذه المهمة ناجحة، مع تفاوت ملحوظ بينهما. ورغم ذلك، بقيت هناك كثيرٌ من الجوانب التي من الضروري الوقوف عندها مجدداً لجعل النص العربي أكثر تمثيلية لعبقرية النص الأصلي، وذلك وفق ما سنقدمه من تحليل ومراجعة نُرفقهما قدر الإمكان بالتعليلات الضرورية. وسنتبع في ذلك طريقة تأخذ بثلاثة اعتبارات:

- الاهتمام أحياناً بتحليل النص من حيث العلاقات الناظمة لعناصره الداخلية لفهم بنيته التخييلية الأصلية.
- مناقشة بعض الاختيارات التي تم تبنيها من قبل المترجمين، وخاصة تلك الصيغ والعبارات التي بدت لنا في حاجة إلى إعادة النظر.
- تقديم البديل الذي نراه مناسباً من أجل وضع ترجمة عربية نعتقد أنها تمثل أقرب صورة إلى النص الأصلي دون أن ندعي مع ذلك أنها ستكون مطابقة له، لأن الترجمة هي في جميع الأحوال بناء عالم جديد مسكون بعبقرية اللغة المنقول إليها وكذا بالشرط التاريخي الذي ظهرت فيه.

إن المجهودات التي توصل إليها علم اللغة الحديث أثبتت أن اللغة ليست معطى ذهنياً ممثلاً بالرموز الماثلة في الكلام أو الكتابة أو الإشارة فحسب، فمدلولاتها ليست كامنة فيها وحدها بل هي موصولة بالعالم المحيط وبالشروط التاريخية، ولذا فترجمة الشعر لا يمكن في جميع الأحوال أن تبلغ مطابقة النص الأصلي بل **تصطنع** إلى حد ما لغة أخرى تمثيلية للغة الأصل وهذا ما تم التعبير عنه كما يلي:

« .. إننا دائماً (نكون) في مواجهة اللغة بما لا يعوض. هناك على الدوام نوع من التردد في الترجمة. ولسنا أيضاً متيقنين من وجود تحديد مطلق للمعنى، وهذا هو اصطناع اللغة »(5).

ولا نشك أن الصورة التي حصلنا عليها للقصيدة في نهاية هذا البحث قد ساهمت في الوصول إليها الترجمتان السابقتان مادامتا تمثلان أرضيتين لإعادة النظر هاته.

تبدأ مشكلة ترجمة هذا النص من عنوانه. ما هو نوع المرح الذي يراد التعبير عنه فيه؟:

A celle qui est **trop gaie**

وقد أبرزنا هنا كلمتين، فعليهما يتوقف كثيراً إدراك مدلوله الاحتمالي، دون أن نهمل فعل الكينونة الذي يشير إلى أن حالة المرأة الموصوفة تتجاوز اختيارها الذاتي في أن تكون مرحة بقدر ما تبدو مأخوذة بهذه الحالة دون أن تعي فعلاً بأن مرحها زائد عن الحد، حتى أنه يمكن أن يغيظ الآخرين ومنهم الشاعر.

يقترح الأستاذ مصطفى القصري كلمة الضحك لترجمة لفظ **gaie**، فيترجم العنوان كما يلي:

*إلى التي تبالغ في **الضحك***

وليس هناك أي معجم يقدم كلمة الضحك مقابلاً لهذا اللفظ، إذ نجد مقابلات أخرى مثل **مرحة**، **جذلانة**، **بشوشة**، **منتشية**، **مسرورة**، **فرحة**.. إلخ. ونلاحظ أن أقرب المقابلات المذكورة إلى الضحك هو البشاشة غير أنها علامة دائمة على الفرح بينما لا يكون الضحك دائماً دالاً عليه كأن يكون رد فعل على موقف ساخر أيضاً. ولكن مصطفى القصري اعتمد في هذا الاختيار الذي لا نراه مناسباً على ما ورد في المقطع الأول من القصيدة حين قال الشاعر في السطر الثالث:

Le rire joue en ton visage

والشاعر عندما يتحدث هنا عن الضحك (Le rire) إنما يشير إلى واحدة من علامات المرح الذي يهيمن على حالة المرأة، لذا فالمرح يتجلى في علامات أخرى مذكورة في النص: الحركات، وضع الرأس، الهيأة، اللباس، وكل مظاهر العافية الجسدية. وهكذا يتضح لنا أن جعل الضحك مظهراً مهيمناً في عنوان القصيدة هو تحجيم للمجال الواسع للفرحة المعبر عنها في النص بمظاهر متعددة وليس بالضحك وحده. هذا ما انتبه إليه بحق خليل الخوري حين قال في ترجمة هذا السطر الشعري:

*إلى تلك المرحة **جداً***

فاستعمل المرح بدل الضحك لأن هذا أنسب وأصح في ترجمة كلمة **gaie**. لكنه لم يلتفت من جهة أخرى إلى المعنى الملحوظ لكلمة أخرى في العنوان، وهي كلمة **trop** التي تحمل دلالة المبالغة في الفرح، بينما تكتفي كلمة **جداً** التي استعملها هنا بتقوية الفرح، والشاعر يصر في العنوان على المبالغة في الفرح لا تقويته، وهذا ما انتبه إليه القصري وعبر عنه بشكل مباشر في قوله(*):

إلى التي تبالغ...

ولكي نجمع حسنات الترجمتين ونُبْعِدَ ما لاحظنا عدم ملاءمته لطبيعة الأصل، نقترح ترجمة العنوان كالآتي:

إلى التي فرحتها زائدة عن الحد

هكذا نرى أن العنوان يوحي بإدانة متوقعة لتلك التي زاد فرحها عن حده، وهو بالتحديد ما عبر عنه الشاعر في العنوان وجسَّده كما سنرى في مجموع القصيدة بطريقة تدريجية، إذا ما نحن نظرنا إليها كبنية ذات وحدة عضوية.

المقطع الأول في حاجة إلى انتقاء دقيق للكلمات الشعرية المناسبة، فكلمة الرأس خالية إلى حد كبير في اللغة العربية من الحمولة الشعرية، خاصة وأن السياق العربي الذي يمكن أن توضع فيه لن يساعدها كثيراً على اكتساب هذه الشعرية المفتقدة. يقول الشاعر بودلير في كامل المقطع الأول:

La tète, ton geste, ton air
Sont beaux comme un beau paysage;
Le rire joue en ton visage
Comme un vent Frais dans un ciel clair

لم يجد المترجمان معاً بديلاً مناسباً لكلمة الرأس التي افتتح بها بودلير هذا المقطع فقال القصري:

رأسك وحركاتك وهيأتك

وقال خليل الخوري:

رأسك وحركاتك وسيماؤك

وحيث أن الشاعر أراد بالرأس الإشارة إلى كافة الأناقة والعناية التي يظهر بهما كما نفهم من السياق، فإننا واجدون في المعجم العربي ما يدل على الرأس بكل المعاني المتعلقة بالسمو والرفعة وهو لفظ الهامة وقد استغل ذو الرمة هذا المدلول الإيجابي فجعله دالاً على الشرف كما نرى في البيت التالي:

لنا *الهامةُ* الكبرى التي كلُّ هامةٍ وإن عَظُمت منها أذلُّ وأصغرُ

هذا مع العلم أن الهامة في المعنى المعجمي الأساسي هي رأس كل شيء من الروحانيين أي ذوي الأجسام القائمة بما جعل الله فيها من الأرواح، وقيل المقصود بالروحانيين الملائكة. (انظر مادة هَوَمَ في لسان العرب).

استخدم بودلير في السطر الأول كلمة geste ولم يستخدم Mouement، ومع ذلك وجدنا المترجميْنِ يصران معاً على وضع مقابل الكلمة الثانية وهو «حركة» بينما المقصود هو الإشارة التي لاحظ الشاعرُ أن المرأة تقوم بها أثناء مراقبته لها بما تحمل من دلالة اجتماعية أو سلوكية، ولعل الشاعر يقصد بالإشارة هنا سلوك المرأة بشكل عام. وليس من الضروري أن يكون للحركة دلالة اجتماعية أو سلوكية وخاصة إذا كان الدافع لها تغيير وضع الجسم، أما الإشارة فتتضمن بالضرورة مدلولاً معيناً، أي رسالة موجهة للآخر بقصدٍ أو بحكم العادة، وهي بالتحديد

الرسالة التي رصدها الشاعر واستدل بها، كما سيتضح في باقي القصيدة، على ما أعجبه وأثار حنقه في نفس الوقت.

وأخذاً بعين الاعتبار الملاحظات المشار إليها سابقاً، فإننا نقترح الصيغة التالية كمقابل للمقطع الأول:

هامَتُك والإشارةُ والمظهرْ
كلٌ جميلٌ كجمال مَنظرْ.
تلهو الضّحكةُ في محياكِ
مثل نسيمٍ عليلٍ..
في سماء صافيهْ

وقد قصدنا التخفيف من تكرار الضمير في السطر الأول، وهو ما يوفر في رأينا بعض الإيقاع في المطلع. كما فضلنا استعمال كلمة **تلهو** بدل **تلعب** الواردة في السطر الثالث للتخلص من مألوفية كل ما هو كثير التداول في الأحاديث اليومية، ولاعتقادنا أيضاً أن لغة الشعر ينبغي أن تتخلص قدر الإمكان من رواسب النثر العادي.

يقول بودلير في المقطع الثاني:

Le passant chagrin que tu
frôles
Est ébloui par la santé
Qui jaillit comme une clarté
De tes bras et de tes épaules.

سجّل القصري في ترجمته أن المرأة تلمس بثوبها عابر السبيل حين قال:

عابر السبيل الذي تلمسينه بثوبك

ولا يشير النص الأصلي إلى أي ثوب كما أن كلمة **frôler** لا تعني هنا بالضرورة اللمس المباشر أو المقصود بل كما جاء في ترجمة الخوري: **المحاذاة**:

*العابر الحزين الذي **تحاذينه***

ثم إن استعمال القصري لعبارة **عابر السبيل** مقابلاً لـ: Le passant chagrin يذهب بالمعنى في اتجاه آخر غير مبرر سياقياً في النص الأصلي، فالمقصود هنا شخص مكتئب ينسى همومه ويغدو مفتوناً بصفاء ما انكشف من جسم المرأة.

وقد حالف التوفيقُ الخوري مرة ثانية حين وضع مقابل Est ébloui عبارة **ينبهر** لأن فاعل الفعل هو العابر الحزين، بينما وجدنا القصري يعبر عن ذلك بطريقة ملتوية فيبتعد عن الصيغة الأصلية حين يقول:

عابر السبيل الذي تلمسينه بثوبك

تشع عليه آثار العافية

وليس في باقي المقطع ما يدعو إلى إعادة النظر، لأن الاختلافات الواردة هنا بين المترجمين راجعة إلى اختيارات تدخل في نطاق احتمالية التدليل في النص الأصلي. وقد سلكنا في ترجمتنا لهذا المقطع ما أتاحته لنا الإمكانيَّات المعجمية، غير غافلين عن تجنب ما يحدثه تكرار ضمير الخطاب من ثقل في الإيقاع:

يُغدو بقُربك العابرُ الحزينْ

مُفَتتناً بالعافية الدافقة مثل الضياءْ،

من ذراعيْكِ والعاتقينْ

يقول بودلير في المقطع الثالث:

Les retentissantes couleurs

Dont tu parsèmes tes toilettes
Jettent dans l'esprit des poètes
L'image d'un ballet de fleurs

هناك التباس ما تخلقه في السطر الثاني كلمة: toilettes الواردة بصيغة الجمع. والمعاجم تتحدث في المقام الأول عن مظاهر التزيين ثم تشير بعد ذلك إلى الملابس، وقد اختار كل مترجم اتجاهاً مخالفاً، فالقصري يتحدث عن فستان المرأة حين يقول:

*هذه الألوان البراقة التي تنثرينها على **فستانك***

أما خليل الخوري فيختار الحديث عن زينتها، ولعله راعى في ذلك وجود عبارة **تنثرين الألوان** الواردة سابقاً، وكأنه كان يقبل أن تنثر المرأة الألوان على زينتها ويستبعد نثرها على فساتينها، لذا قال:

الألوان الصارخة

*التي توشين بها **زينتك***

ولعله لم ينتبه إلى أن الشاعر يتحدث في المقطع الموالي عن الفساتين مقرونة باسم الإشارة في قوله: **هذه الفساتين الحمقاء**، وليس هناك ما تعود عليه الإشارة سوى كلمة toilettes، وصيغة الجمع فيها تؤكد أن الشاعر يتحدث عن شيء واحد هو الفساتين نفسها. ولعل القصري استندَ إلى هذا المعطى النصي في ترجمة هذه الكلمة الفرنسية الملتبسة، غير أنه اكتفى بالحديث عن الثوب وأهمل صيغة الجمع وهو ما أحدث بعض التباين مع الفساتين المذكورة لاحقاً. ولو كان استبدل الثوب بالملبس هكذا عامة لكان أقرب إلى المقصدية المحتملة في النص. أما كيف تنثر المرأة الألوان على ملبسها، فهذا من باب الاستعارة، فكأن انتفاء الألوان في اختيار الملابس هو نوع من نثر الألوان.

وهناك اتفاق بين المترجمين بالنسبة للسطرين الشعريين الباقيين من

المقطع، سوى أن الخوري فضل الاحتفاظ بكلمة ballet كما هي (باليه) بينما تحدث القصري عن **الرقص** دون تحديد نوعيته، والواقع أن الباليه هو رقص تعبيري، مما يضفي على النص الأصلي خصوصية شعرية متميزة، لكننا نتفهم صعوبة وضع عبارة **رقص تعبيري** لما تسببه من ابتعاد عن اللغة الشعرية.

ومع كل تلك المحاذير فقد حاولنا بدورنا صياغة الترجمة على الوجه التالي:

كلُّ ما تنثرينهُ من ساطعِ الألوانِ
على مَلبسكْ
يلقي في خاطِرِ الشعراءْ
وَهْمَ رقصةٍ من زهورْ

ولعل القارئ سينتبه هنا إلى أننا استبدلنا كلمة **صورة** بـ « **وهم** » والدافع إلى ذلك أولاً هو ثقل الكلمة الأولى من حيث الدلالة في العبارة العربية وثانياً عدم ملاءمتها في الإيقاع. وقد سمح لنا بهذا الاختيار أن المقصود المحتمل هو **صورة وهمية** ماثلة في **رقصة الزهور**، فضلاً عن أن معنى الصورة في الشعر مرتبط على الدوام بفعل التخييل.

جاء في المقطع الرابع من النص الأصلي:

Ces robes folles sont l’emblème
De ton esprit bariolé
Folle dont je suis affolé
Je te hais autant que t’aime

هناك ملاحظة واحدة أساسية تخص ترجمة القصري، فقد فضل إلغاء صفة مذكورة في النص الأصلي مع أنها تمثل بؤرة شعرية في هذا المقطع، فالشاعر يصف فساتين المرأة بأنها **مجنونة**، كما يرى أن وجدانها

مبرقشٌ، بل إنه يصفها هي نفسها بالمجنونة بالمعنى الذي تتداخل فيه الصفات المحببة والمستغربة على السواء. لذا فإن حذف صفة الجنون عن اللباس هو إلغاء لذلك التكامل الحاصل بين المرأة ولباسها. وقد جاء في ترجمة القصري قوله:

هذه الثياب (...)

رمز لعقلك المزركش

ونلاحظ أيضاً أنه ترجم كلمة Esprit بـ «**عقل**» وهذا قريب من النص الأصلي على خلاف ما ذهب إليه الخوري حين استعمل كلمة «**روح**» ونظراً لأن كلمة عقلك جاءت فجة في الصيغة العربية فقد لجأنا في ترجمتنا كما سنرى إلى اختيار كلمة مخففة، لعلها تقع بين العقل والروح، وهي **الوجدان**، كما أننا أجرينا كثيراً من التغييرات تقرِّب المقطع العربي من الطابع الشعري وتخفف من الخاصية النثرية التي طغت في نظرنا على المترجمين:

وهذِه الفساتينُ الحمقاءُ، رمزٌ
لِوُجدانك المُبرْقشْ
أيا مجنونَةٌ أصابني فيك الخبلْ(*).
أكْرهكِ.. بالقدْر الذي أنا عاشِقكْ

جاء في المقطع الخامس ما يلي:

Quelquefois dans un beau jardin
Ou je trînais mon atonie
J'ai senti comme une ironie
Le soleil déchirer mon sein

يتحول الشاعر هنا عن وصف المرأة إلى استحضار إحدى ذكرياته،

ولكنه في الواقع يعقِد مقارنة ضمنية بين المشاعر المتناقضة التي أثارتها في نفسه هذه المرأة الجذلانة، وبين نفس المشاعر التي ألَّمت به عندما كان يجرجر تعبه في تلك الحديقة الغناء، وهو يصف كيف أن هذا المنظر الخلاب أثار مع ذلك حنقه مما جعله يفجر غضبه على الطبيعة ويقتص من الزهرة فيبترها من ساقها وهو ما سيوحي بأنه مقبل على تخيل نوع القصاص الذي يمكن أن يوقعه بالمرأة أيضاً. وهذا المقطع لا يكتمل معناه إلا بالمقطع الموالي الذي يقول فيه بودلير:

Et le printemps et la verdure

Ont tant humilité mon coeur.

Que j'ai puni sur une fleur

L'insolence de la nature

والواقع أن ترجمة القصري كانت موفقة إلى حد كبير في هذين المقطعين لأنها تمثل بالفعل جميع المشاعر التي عبر عنها بودلير واستخدم كلمات شعرية مبتعداً قدر الإمكان عما هو مألوف فاستبدل عبارة **الحديقة الجميلة** التي أثبتها الخوري **بالروضة الغناء**.

وقد تمثلنا ترجمة المقطعين معاً على الوجه التالي محاولين تقديم ما نعتقد أنه يقترب من مجهود القصري بشكل خاص من حيث الحفاظ على المدلول ويختلف معه في الإيقاع وتمثل الصورة:

ومرةً، في إحدى الحدائق الغناءْ

وأنا أجرجر وهني

شعُرت بالشمس في حَشاي تمزِّقُني

كمَنْ يهزأ بي.

وكمْ أهانَ قلبي الربيعُ والخضرةْ

فأنزلتُ عقابي بزهرةْ

ويعود بودلير من جديد إلى المرأة ليحدثنا عن نوعية العقاب الذي يتمنى إنزاله بها هي الأخرى وهو بذلك يكشف عن ميوله العدوانية غير السوية تجاه الجمال الأنثوي المتغطرس، إذا نحن نظرنا إلى المسألة من زاوية علم النفس. فالشاعر عاجز عن إتمام متعته بالجمال دون أن يحس بالقرف ويرغب في الانتقام. أليس هو القائل «**لا أعرف ضرباً من الجمال ليس فيه شقاء**» وهذا ما أثْبِت في ديوانه أزهار الشر حيث جاء في التقديم:

«يجب أن نمعن النظر في هذا الشاعر الذي يثير الإعجاب، هذا الإنسان البائس العاجز عن أن يقهر شقاءه، فهو يظل رازحاً تحته حتى لو جعل منه النُّبل الوحيد»(6).

هكذا يتصور الشاعر انتقامه من هذه المحبوبة المبغَضة بالطريقة التي تم تفصيلها في المقاطع الثلاثة الأخيرة التي نعرضها على التوالي:

Ainsi Je voudrais une nuit,

Quand l'heure des voluptés sonne,

Vers les trésors de ta personne

Comme une lâche, ramper sans bruit,

Pour châtier ta chaire joyeuse

Pour meurtrir ton sein pardonné

Et faire â ton flanc étonné

Une blessure large et creuse
Et, vertigineuse douceur!
A travers ces lèvres nouvelles.
Plus éclatantes et plus belles,
T'infuser mon venin, ma soeur!

لدي ملاحظات أخرى بخصوص ترجمة هذه المقاطع تهم كلا المترجمين: الأولى متعلقة بترجمة خليل الخوري لفعل meurtir بـ «أتعتع» ومعنى هذا الفعل في اللغة العربية حرك بعنف إلى أن أقلق، والتعتعة في الكلام التردد والحصر بسبب العي والعجز (انظر مادة تعَعَ في اللسان). أما الفعل المشار إليه عند بودلير فله دلالة أقوى من التعتعة تصل إلى حد الإيذاء، فقد جاء في أحد القواميس الموسوعية للغة الفرنسية أن معناه: «أحدث رضّاً أي كدمة مصحوبة بتغير في لون الموضع المصاب»(7). وقد ذهب القصري بعيداً عندما قال في ترجمة ذلك الفعل: «**أثخن بالطعنات**» ولعله اعتقد أن هذا الفعل له علاقة بفعل القتل وأظُنُّ أن الشاعر يقصد **التعذيب** لا غير.

ونعرض أمام القارئ ترجمتي هذا السطر من أجل عقد المقارنة:

الخوري: *لأتعتع نهدك المغفور له*

القصري: *وأثخن بالطعنات صدرك المغفور له*

ونقترح ترجمة هذا السطر كالآتي: **وأعذّب صدْرك المغفور له.**

الملاحظة الثانية تتعلق بكلمة flanc فقد ترجمها الخوري بـ «صُلْب» والصلب معناه الظهر، أما القصري فجعلها **كَفلا** والكفل معناه العجُز، والترجمتان معاً بعيدتان عن المعنى المعروف لهذه الكلمة المستعملة من قبل بودلير، ففي المعجم الفرنسي المذكور شرحت الكلمة كما يلي: «منطقة

ثُنائية لدى الإنسان وبعض الحيوانات تشمل الأضلاع والخصر»[8]، وهذا نفس التعريف الذي يقدمه لسان العرب لـ «**الكشح**» حيث يقول ابن منظور: «الكشح ما بين الخاصرة إلى الضّلع الخلف، وهو ما بين السرة إلى المتن». (انظر مادة كشح).

الملاحظة الثالثة وتهم ترجمة كلمة douceur فخليل الخوري اعتبرها هنا دالة على **النعومة** بينما هي تشير حسب السياق الواردة فيه إلى **اللذة** أو كما عبر القصري «الحلاوة» الحاصلة بفعل نفث السم. والواقع أن ترجمة الخوري لهذا السطر الشعري بعيدة إلى حد ما عن بساطة المعنى الاحتمالي في الأصل، لأنه أضاف أيضاً فعلاً غير مناسب حين قال:

*ويا نعومة **ترش** الدوار*

فليس لفعل «ترش» هنا أي دور شعري ولا دلالي. فكيف يمكن للدوار أن يُرش؟

ومن جهة أخرى نجد القصري يهمل صفة مهمة واردة في هذا السطر الشعري نفسه وهي ماثلة في كلمة: vertigineuse، التي عبر عنها الخوري بالدوار. والشاعر يرى فعلاً أن اللذة الحاصلة لديه تبعث الدوار بمعنى أنها بالغة السمو. والمعنى هنا يميل بنا إلى الدلالة المجازية، ففي اللغة الفرنسية يقال: (Hauteur vertigineuse ارتفاع مدوخ)، أي شاهق.

وتبقى بعد ذلك لكل ترجمة خصوصياتها في تمثل الصورة المرسومة في هذه المقاطع الثلاثة. ولكي لا نطيل على القارئ نثبت هنا ترجمتنا الكاملة بما فيها ترجمة المقاطع الثلاثة الأخيرة ونحيل إلى ترجمتي القصري والخوري في مصدريهما إذا رغب القارئ في عقد مقارنة كاملة[9]:

إلى الّتي فرحتُها زائدةٌ عن الحدّ

هامَتُك والإشارةُ والمظهرْ
كلٌّ جميلٌ كجمال مَنظرْ.
تلهو الضَّحكةُ في محياكِ
مثل نسيمٍ عليلٍ..
في سماء صافيهْ

يُغدو بقُربك العابرُ الحزينْ
مُفْتَتَناً بالعافية الدافقة
مِثلَ الضياءْ
من ذراعَيْكِ والعاتقينْ

كلُّ ما تنثرينهُ من ساطِعِ الألوانٍ
على مًلبسكْ
يلقي في خاطِرَ الشعراءْ
وَهْمَ رقصةٍ من زهورْ

وهذِه الفساتينُ الحمقاءُ، رمزٌ
لِوُجدانك المُبرْقشْ
أيا مجنونَةً أصابني فيك الخبلْ
أكْرهكِ.. بالقدْر الذي أنا عاشقِكْ

ومرةً، في إحدى الحدائق الغناءْ
وأنا أجرجر وهني..
شعُرت بالشمس في حَشايَ تُمَزّقُني
كمَنْ يهزأ بي.

وكمْ أهانَ قلبي الربيعُ والخضرةْ
فأنزلتُ عقابي بزهرةْ

ويا لها من عذوبةِ تبعثُ الدُّوارْ:
أنفثُ سمي، يا أختاه.

الهوامش

1) عنوانها الأصلي: A celle que est trop gai من ديوانه **أزهار الشر**: (**Les fleurs du mal**. Gallimard. 1964 p: 166-167).

2) انظر الحديث عن حياة بودلير في مقدمة ديوانه أزهار الشر من قبل مصطفى القصري. الدار التونسية للنشر 1981، ص: 13-15.

3) نشير هنا إلى المقالين التاليين:

- **الترجمة الأدبية.. ما مدى مشروعيتها**. مجلة علامات في النقد عدد: 36. ماي: 2000. وقد ترجمنا ضمنها قصيدة بودلير: غزلية حزينة من ديوانه أزهار الشر. (المقال ص: 150-186).

- **الترجمة كقراءة إبداعية (نحو ممارسة ترجمة تحليلية)** مجلة البيان. العدد المزدوج: 360/361 يوليو. 2000. وترجمنا فيه قصيدة «الموسيقى» لبودلير أيضاً (المقال: ص: 65-71).

4) انظر ديوان أزهار الشر لبودلير مترجماً من قبل خليل الخوري. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد ط: 1989 ص: 117-120.

وانظر ديوان أزهار الشر لبودلير مترجماً من قبل مصطفى القصري. الدار التونسية للنشر 1981 ص 173-175.

5) انظر الحوار الذي أجري مع أحد الفلاسفة واللسانيين المعاصرين وهو سوليفان أورو Sylvain Auroux نشر مترجماً من قبل محمد الوهابي تحت عنوان: **اللغة غير موجودة في الدماغ**. مجلة فكر ونقد عدد 35، يناير 2001. ص 149.

*) جميع خطوط التشديد هي من وضعنا الخاص لتسهيل مناقشة الترجمتين.

*) ورد في لسان العرب مادة **خبل**: «الخبل جنون أو شبهة في القلب» وفي اعتقادنا أنها الكلمة المناسبة هنا لأنها متعلق بنوع من العشق تجاه المرأة الموصوفة وللتذكير فإن الشاعر عاشق وحاقد على المرأة كما يتبين فيما بعد من النص.

6) انظر ديوانه المترجم. من قبل خليل الخوري. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد ط 1: 1989. ص: 18.

7) Dictionnaire Hachette encyclopédique 1994. p: 1020.

8) Ibid.... voire Flance.

9) انظر ديوان أزهار الشر لبودلير مترجماً من قبل خليل الخوري. دار الشؤون الثقافية. بغداد ط: 1 1989 ص: 117-120.

وانظر ديوان أزهار الشر لبودلير مترجماً من قبل مصطفى القصري. الدار التونسية للنشر 1981. ص 173-175.

* * *

الوعود والبدايات

عبدالله إبراهيم

- 1 -

فيما كنت أتابع المواهب القصصية الشابة التي تظهر بكثير من الاستحياء، ووسط مزيد من الصعاب الأولى التي تواجه كل من اختار السرد وسيلة للتعبير لفتت انتباهي قصة قصيرة نشرت في إحدى الصحف لقاص لم أقرأ له من قبل، وأرجّح أن قصته التي لفتت انتباهي هي من تجارب الكتابة الأولى، فمحرر الصفحة الثقافية في الجريدة التي نشرت القصة رماها في نهاية الصفحة التي يشرف عليها، واعتبرها لقاص من (الأصوات الشابة) ويغلب أن تكون هذه الزوايا المهملة هي الأماكن التي تنبت فيها بذور المواهب الأدبية، إذا التفت إليها، ونالت جانباً من اهتمام الباحثين. وقد وجدت من واجبي أن أقف وقفة قصيرة لقراءة هذه القصة في محاولة سريعة للنظر النقدي في بعض مظاهرها الفنية عسى أن يسهم ذلك في تنشيط الاهتمام بهذا القاص وغيره من الكتاب الشباب الذين يستحقون رعاية خاصة من قرّاء الأدب وناقديه، إلى ذلك فإن قصة (الطين والأسمنت) للقاص عبدالله الوصالي تكشف عن مهارة خاصة، ينبغي أن تؤخذ بالاعتبار. إنها مهارة التكثيف والاقتصاد في اللغة والحدث. وهذه المهارة هي السرّ في نشأة القصة القصيرة كنوع سردي في القرن التاسع عشر، وذلك تعبيراً عن الاحتجاج الصامت تجاه الروايات الطويلة التي تقوم على إسهاب لغوي، وتفصيل ممل للأحداث، كما هو معروف وشائع في الرواية الفرنسية والروسية، والإنجليزية آنذاك. وعلى هذا فإننا نتصور: أن قصص الفرنسي

موبسان، والأمريكي أدغار آلان بو، والروسي تشيخوف، هي التي - باعتمادها على تلك المهارة المشار إليها - قد وضعت الرواية أمام تحديات جديدة لم تكن مثارة من قبل، وقد أفضى كل ذلك فيما بعد إلى ظهور تقنيات السرد الحديثة، التي تهدف إلى تخطي مشكلات البناء التقليدي الذي يقتضي الإسهاب في الوقائع والتصوير اللغوي المعبر عنها. وذلك ما يمكن ملاحظته في روايات وليم فولكنر وفرجينا وولف وجيمس جويس. وهي روايات تقوم أساساً على نقض البناء التقليدي، وتستبدل به مجموعة من الأبنية الجديدة التي تقوم على تداخل الأزمنة ومستويات السرد والمنظورات وغير ذلك. وهذه المهارة أبرز ما يمكن ملاحظته في قصة عبدالله الوصالي إلى درجة جعلتها تبدو وكأنها قصة قصيرة جداً. والواقع فإن هذا النص المكثّف يختزن عناصر القصة بعمومها. وهو لا يهدف إلى مخادعة المتلقي لأن الحدث ينبثق بهدوء وقت الفجر، وسرعان ما ينساب السرد مع السَحر، ليكشف التعارض الحاصل بين زمنين: الأول يندفع من الماضي قبل ثلاثين سنة، والثاني يصور الحاضر الآن. في هذا الوقت الذي بمقدار ما يوصل بين زمنين هما الليل المنصرم والنهار القادم، فإنه يربط بينهما. والبطل المجهول الاسم الذي لا نعرف عنه شيئاً سوى كونه بناءً يفضح بتأملاته الصامتة عالماً متناقضاً متصلاً بنظام مشبع بالقيم الروحية والمادية. وليس من الغريب أن يختار القاص المسجد مكاناً لأحداث قصته، ولا الفجر زمناً لتلك الأحداث، فهو بذلك يريد أن يظهر التناقض بين مكانين وزمنين، العالم خارج المسجد والعالم داخله، والعالم في نهاية الليل والعالم في نهاية النهار. وتنتهي القصة بوقوف الجرّافة الكبيرة أمام المسجد العتيق لإزالته، فيما يمضي البطل إلى بيته بانتظار الليل. وهذا الاتجاه لمسار الأحداث يضع كل الأشياء في تعارض واضح، فالشخصية الرئيسة التي تتفجر ذكرياتها لحظة دخول المسجد، فتستعيد في لمحة

سريعة ذكريات ثلاثين سنة، منذ أن قامت بترميم المسجد بالطين، تجد نفسها الآن وحيدة داخلة، تتعبد في نوع من التضرّع، وتشارك المكان في تاريخه وذكرياته. فالمكان والشخصية يتصلان بعصر في طريقه للانقضاء. ولا سبيل لردّ تلك النهاية المأساوية، وهنا يريد النص أن يبذر الإحساس بأن هنالك عالماً أليفاً ومشبعاً بالقيم والذكريات، لكنه مهدد بالزوال. ومهما حاولنا أن نوقف زحف الزمن الكاسح فلابد من نهاية لكل شيء. فالبنّاء الذي رمم بالطين جدران المسجد في زمن مضى، يصاب بخيبة أمل كبيرة حين يرى الجرّافة الكبيرة تربض متأهبة أمامه بانتظار الانقضاض لإزالته من الوجود. ومع أن البنّاء لا يبدي معارضة واضحة لذلك العمل، إلاّ أن النص يشعر المتلقي بأنه يأسف على النهاية التي انتهى إليها المسجد، فذلك إنما يدل على أن عصر البنّاء الطيني قد انتهى بما في ذلك القيم المتصلة به. وخلال مكوثه متخشّعاً تحت القبة، يتحسس البنّاء يديه، فيكتشف من خشونتهما، بأنهما قد تآكلتا بسبب الأسمنت، وهذه إشارة أخرى إلى أنه قد تحول بعمله من الطين إلى الأسمنت، ليواكب التطور، لكنه لّما يزل يحن إلى المرحلة الطينية. وهذا هو المغزى الدلالي لعنوان القصة.

- 2 -

يستعين هذا النص القصير بأساليب سردية متنوعة منها الوصف المشهدي المحايد الذي يختبئ فيه الراوي العليم، ويعرض أوصافه ومعلوماته (السكون يلفّ الحارة فالوقت فجراً. وليس ثمة شيء سوى ظلال متعرجة لجدران الحارة الطينية، ترتمي على الأرض كأشباح أرهقها العبث) لكن هذه الصيغة السردية التقليدية المحايدة تنتهي فجأة، وتحل مكانها صيغة أخرى تعتمد المخاطبة، وبذلك تبدأ الأحداث بالتطور. ثم سرعان ما تحل الصيغة التكرارية للسرد (في ذلك الوقت من كل يوم.. منذ سنين اعتاد الخروج من بيته... إلخ).

كان جيرار جنيت قد وصف هذه الصيغة السردية التكرارية، بأنها نوع من التواتر الذي يقدم فيه الراوي رواية واحدة لما وقع مرات لانهائية (انظر: خطاب الحكاية ص 131) فالبطل ظلّ يتردد إلى المسجد طوال ثلاثين سنة، لكن الراوي يقدم كل ذلك في إشارة واحدة. على أنه ما أن تنتهي هذه الصيغة إلاّ وينتقل السرد إلى أسلوب المناجاة الداخلية، ليتكشف من خلاله موقف البطل من العالم الذي هو فيه. وتقفل القصة بالسرد الموضوعي الذي تعتبر أداته الأساسية ضمير الغائب. والملاحظة الجديرة بالإشارة هنا أن هذا النص المكثّف يستعين بأساليب سردية متنوعة، توظف بيسر بالغ في خدمة الحدث والشخصية. ولا يمكن الانتهاء من هذه الوقفة التحليلية الموجزة لقصة (الطين والأسمنت) للقاص عبدالله الوصالي، دون الإشادة العامة بها، بوصفها نصاً قصصياً يعد صاحبه بالكثير، فهو يفتح (أفق انتظار) لنص أفضل، ولتطلّع أكبر.

الطين والأسمنت

قصة: عبدالله الوصالي - السعودية

السكون يلف الحارة فالوقت نجراً.

وليس ثمة شيء سوى ظلال متعرجة لجدران الحارة الطينية ترتمي على الأرض كأشباح أرهقها العبث.

بيد أنك حين ترهف السمع فإن خشخشة خافتة تتنامى إلى سمعك صادرة عن محاولة قط مسن انتزاع ما يمكنه ابتلاعه من قطعة عظم ظفر بها.

في ذلك الوقت من كل يوم.. منذ سنين اعتاد الخروج من بيته متجهاً إلى مسجد (الشيخ ياسين) في الطرف الخارجي من الحارة.

خطواته الوئيدة لم تكن لتشغل القط المسن عن محاولته فاكتفى بتحريك أذنيه تجاه الصوت مستمراً في محاولته الشاقة.

بعد أن صلى تحية المسجد أخذ يجول ببصره في أرجائه.. يكاد يعرف كل لبنة فيه.. تسلق ببصره إلى السقف ثم إلى تجويف القبة في وسطه.. لاتزال قوية شامخة رغم السنين الطويلة التي مرّت على بنائها.

تذكر يوم أتاه (الشيخ ياسين) طالباً منه إعادة بناء المسجد بعد أن تهدم بفعل الأمطار. يومها أراد الاعتذار لكونه من المدخنين، وأن هناك من هو أكثر منه خبرة في البناء، يومها أجابه الشيخ ياسين قائلاً:

لو علمت أن هناك من هو أمهر منك ما لجأت إليك، فهذا بيت الله.

أما التدخين فليكن أول يوم تترك التدخين فيه هو أول يوم تبدأ العمل في المسجد.

دائماً كان يجد الجواب المقنع عند (الشيخ ياسين) رحمه الله.

مرت 30 سنة على هذه الحادثة ولم يترك التدخين بفضلها فحسب بل أصبح مواظباً على الصلاة حتى لا يكاد يفوته فرض قط.

بعد انقضاء الصلاة أخذ يسبح الله بتحريك إصبعه الإبهام على فقرات الأصابع الأخرى.. أحس بخشونة ملمسها، نظر إلى باطن كفيه، كان لونهما يميل إلى السواد.. أيكون الأسمنت هو السبب؟!! لم يمض سوى أسابيع قليلة منذ بدأ يشتغل بالأسمنت على الرغم من أنه أمضى حياته بناء.

لاحظ عند خروجه من المسجد انبلاج النور. في طريقه إلى خارج

الحارة ألقى نظرة على الجدران على جانبي الطريق أحس كأنه يراها للمرة الأولى. بعضها كان مهدماً بدت أعواد القش من خلاله وبعضها مرمم بشيء من الأسمنت.

* * *

في المساء وعند بداية الحارة توقفت سيارة صالون.. ترجل منها.. وفي طريقه إلى بيته رأى رجلين ليسا من أهل الحارة يتحدثان بالقرب من لوحة دقت بجدار المسجد منذ أسبوع. وعلى مبعدة منهما توقفت جرافة كبيرة تنفث دخاناً أسود وضجيجاً.

أخذ الضجيج يخفت ورائحة الدخان تقل حدتها كلما توغل إلى جوف الحارة. عند عتبة داره وجد القط المسن مسترخياً في كسل وإلى جانبه عظمة بيضاء صقيلة.

دخل.. أغلق الباب خلفه. كانت رائحة الدخان قد تلاشت لكن صوت الجرافة مايزال يطرق سمعه.

* * *

أولوية المنهج الوصفي

في

الدراسة المصطلحية

عبدالحفيظ الهاشمي

تمهيد:

لا مندوحة عن القول إن الدراسة المصطلحية اليوم أخذت تستأثر باهتمام كبير من الباحثين والدارسين، بعدما أكدت حضورها على مستوى البحث العلمي والأكاديمي، فامتدت أفقياً وشملت مجموعة من الحقول المعرفية المرتبطة أساساً بعلوم الإنسان كما امتدت عمودياً لتسبر أغوار هذه الحقول، وتقدم نتائج طليعية للوصول إلى حقائقها ودقائقها.

وليس من قبيل التقول الادعاء أن دراسة المصطلح عودة إلى الواقع العلمي الصحيح، وكشف لغطاء الغفلة المعرفية التي شملت كثيراً من الدراسات والبحوث سنين عدداً، كما أنه ليس من التزيد الحكم بمصداقية الدراسة المصطلحية في تقويم أولويات البحث العلمي. وعليه فإننا من هذا المنطلق حريصون أن تجد هذه الدراسة وضعها الطبعي وسبيلها الأمثل لتعطي أكثر وتحقق ما انتدبت همتها له.

في ضوء هذا التصور تدخل هذه المساهمة المتواضعة، التي تتوخى التنبيه إلى خصوصية الدراسة المصطلحية عبر ما يحقق هدفها ويجنبها العثار، وذلك من خلال المنهج الكفيل بحق عقدها، وفك مغالقها، لأن مشكلة المنهج كما يقول أستاذنا الشاهد البوشيخي: «هي مشكلة أمتنا الأولى ولن يتم إقلاعنا

العلمي ولا الحضاري إلا بعد الاهتداء في المنهج للتي هي أقوم، وبمقدار تفقهنا في المنهج ورشدنا فيه يكون مستوى انطلاقنا كماً وكيفاً »[1] ومنهج الدراسة المصطلحية لابد وأن يتلاءم وخصوصيتها، ويتجانس مع مقوماتها، حتى لا تسقط النتائج ضحية التمحل والإجحاف.

يقول لانسون «ليست هناك مناهج تصلح لكل شيء، وإنما هناك مبادئ عامة، وفيما عدا ذلك فكل مشكلة خاصة لا تحل إلا بمنهج خاص يوضع لها تبعاً لطبيعة وقائعها والصعوبات التي تثيرها »[2].

فما هو إذن منهج الدراسة المصطلحية؟ قبل الإجابة عن هذا السؤال، لابد من تحديد أولي لمصطلحية: المنهج والدراسة المصطلحية.

تعريف المنهج:

من خلال تتبعنا للفظة «منهج» أو «منهاج» في المعاجم اللغوية القديمة[3] نلاحظ أنها وردت أحياناً بمعنى الطريق[4]، وأخرى بإضافة الواضح أي الطريق الواضح[5]، وبهذا المعنى الأخير ترددت أيضاً في بعض معاجم الاصطلاح[6]. وهذا ما عناه رب العزة من خلال قوله تعالى: ﴿**لكل جعلنا منكم شرعة ومنهاجاً**﴾[7]، «فالمنهاج هو الطريق الموصل للغاية ووضوحها وتمامها وكمالها »[8]. إلا أن مصطلح «المنهج» لم يظل حبيس هذا التعريف الفطري[9]، بل تجرد من بساطته بعد تطور العلوم

والمعارف، وتداخل حقولها، وكذا بسبب الرغبة في تنويع الإنتاجات المعرفية، والسمو بها إلى الدقة والموضوعية. فلبست حقيقته أكثر من ثوب، ومد نفوذه في أكثر من صوب، وبدأت مسؤولية تحديده ترهق كل كاهل، ومشروعية تطبيقه تحرج كل داخل، فتعددت له التعريفات، ومضت تلهث في حصر أدواته الاستعمالات، من ذلك ما أشار إليه حسن عبدالحميد عبدالرحمن مستفسراً في قوله: «ما الذي نقصده على وجه التحديد - حين نستخدم لفظ (منهج) أو (منهجية)؟ هل المقصود هو مجموعة العمليات العقلية المنطقية من قياس شبه واستقراء واستنباط... إلخ. تلك العمليات التي يلجأ إليها العقل البشري لاكتساب المعرفة والبرهنة على الحقيقة؟ أم المقصود مجموعة الوسائل والخطوات الإجرائية العملية التي ينتقل الباحث بحسبها من مرحلة إلى أخرى خلال بحثه؟ وهذه الوسائل تختلف - بطبيعة الحال - من علم إلى آخر. أم المقصود - أخيراً - «بالمنهج» الطريقة الخاصة بكل باحث في طرح وتناول المشكلات الموضوعية قيد البحث؟..»[10].

وبينما يتردد حسن عبدالحميد عبدالرحمن في الخروج بجواب من أسئلته الحائرة، تعمد منى عبدالمنعم أبو الفضل إلى استلهام المعنى القديم معتبرة المنهاجية وعلم بيان الطريق والوقوف على الخطوات أو الوسائل التي يتحقق بها الوصول إلى الغاية على أفضل وأكمل ما تقتضيه الأصول والأحوال»[11]، ويجعله محمد السرياقوسي «بالتأكيد هو أقصر طريق معبد محدد المعالم بويصل إلي شيء مطلوب الوصول إليه على نحو أيقن وأسهل

وأسرع»[12]، أما محمد سعيد رمضان البوطي فهو يرى «المنهج ليس أكثر من ميزان يلجأ إليه الإنسان، في تقويم أفكاره، ابتغاء التأكد من صحة قراراته، وسلامتها من الشوائب والأخطاء»[13]، وهكذا تنوعت التحديدات حتى أصبح معنى اصطلاح «المنهج» الطريق المؤدي إلى الكشف عن الحقيقة في العلوم بواسطة طائفة من القواعد العامة التي تهيمن على سير العقل وتحدد عملياته حتى يصل إلى نتيجة معلومة»[14]، ومن ثم أصبح العلم الذي يبحث في الطرق التي يستخدمها الباحثون لدراسة المشكلة والوصول إلى الحقيقة هو «علم المناهج»[15]، وطبعاً «لا تصبح كلمة «منهج» عملية إلا إذا فهمناها مرتبطة بموضوع أو ظاهرة محددة»[16].

تعريف الدراسة المصطلحية:

إنها الدراسة التي تتخذ من المصطلح موضوعاً لها، وتسعى إلى «ضبط المعرفة العلمية... وإعادة صياغة النماذج اللغوية في أنساق دلالية وعلائقية»[17].

الدراسة التي تتوقف عند المصطلح في دقائق مكوناته وأصوله المرجعية لاستجلاء القصد منه لإزالة التباسه، الدراسة التي تمكن من الدخول الطبيعي إلى العلوم وفهمها فهماً سليماً ما أمكن.. الدراسة التي تستلزم فيما تستلزم أيضاً وجود علم، ضرورة استلزام الاسم للمسمى، وتكشف فيما تكشف عن الجهاز المصطلحي والرؤية الكامنة خلفه[18]. الدراسة المصطلحية هي

الدراسة التي تسعف في تذوق وفهم الجوانب الإبداعية في النص وتحدد درجته العلمية والفنية، وتقدم المحصلة النهائية في التعامل مع الأثر المدروس.. إنها «السبيل الأسلم الذي يؤهل للخوض في الأسس المعرفية للعلم والنظر في الجهات المحيطة به المغذية له، والتي عليها يعول في تأسيسه ووجوده»[19].

إنها باختصار الدراسة التي ترفع شعار الوضوح والدقة والضبط. وتلتزم به لحين رفع الملتبسات، وحل الإشكالات المعترضة للفهم السليم، فتتبين قرائن الاستعمال المصطلحي في غير مواربة ولا احتيال.... وتزيح الغموض عن الكثيف الذي يلف النصوص، بفعل تراكم المفهومات المتعددة التي يمكن أن تتحملها من جراء الاستعمال المكثف لمصطلح ما على أوجه مختلفة..

من هذا المنطلق فإن البحث فيها لا يمكن أن يعتمد على الموهبة العلمية أو القدرة الواسعة على الاطلاع فحسب، وإنما لابد فيها من التزام بقواعد وضوابط منهجية خاصة قمينة بأن تبلغ بها غايتها في الفهم والتفسير والقدرة على توقع الظاهرات[20]. فما هو إذن منهج الدراسة المصطلحية؟

منهج الدراسة المصطلحية:

رغم أننا لا نختلف مع الطاهر وعزيز في «أننا نعيش - كما قيل - مرحلة تعددية لا يستطيع فيها أي منهاج أن يزعم لنفسه السيادة والتفرد بأي مجال»[21] لأنه «لم يعد من الممكن

الإيمان بوجود منهاج قائم على مبادئ دائمة يلزم الخضوع لها فيما يتعلق بمسائل العلم»[22]. كما «أن المقاييس المنهجية ليست في مأمن من كل نقد إذ يمكن إعادة فحصها وتحسينها وتعويضها بأفضل منها»[23].

إلا أنه و«كمبدأ عام للتنهيج على الباحث أن يتبنى منهجاً أساسياً ويكمله إذا اقتضت الضرورة بمنهج أو منهجين آخرين بصفة تكميلية»[24]، وفي واقع الدراسة المصطلحية، مادام البحث في المصطلح في بدايته، فإنه لا يمكن أن يتجاوز بحال من الأحوال المنهج الوصفي الذي يتيح إمكانية ضبط التعامل مع النص في إطار الحدود التي تنبثق من النص ذاته وليس من خارجه، وبناء عليه يؤدي إلي نتائج مرضية سواء على مستوى الكم والكيف، فهو من حيث الكم يكشف عن واقعية النص وأبعاده الدلالية المختلفة، وهو من حيث الكيف يؤطرنا في المجال المعرفي للنص[25].

وهذا يجرنا بدءاً إلي تحديد وتعريف المنهج الوصفي كما هو في البحث العلمي.

المنهج الوصفي:

يقول حسن عبدالحميد عبدالرحمن: «وأهم ما تتميز به المرحلة الوصفية» والتي هي المرحلة الأولى في تاريخ كل علم هو كونها مرحلة التراكم المعرفي الأولي، الذي تنطلق منه في بناء العلم»[26]، ويقول أيضاً - والحديث دائماً عن المرحلة

الوصفية -: «هي المرحلة الأولى في قيام أي علم، وفيها يقوم العقل البشري بوصف مختلف ظواهر العلم وموضوعاته بهدف تصنيفها في مجموعات متشابهة توطئة لوضعها موضع التجريب في المرحلة اللاحقة من تطور العلم..»[27]، المنهج الوصفي إذن خطوة أولى في كل مجال معرفي يتأسس، لأن طبيعة الدراسات الوصفية أنها تكشف في معظمها عن ماهية الظاهرة والظواهر المختلفة.

والمنهج الوصفي منهج عام يحوي أشكالاً كثيرة من المناهج الفرعية منها:

- **منهج المسح**: الذي يعتبر واحداً من المناهج الأساسية فيه وهو عملية نتعرف بواسطتها على المعلومات الدقيقة المتعلقة بموضوع البحث، ويعتمد علي تجميع البيانات والحقائق، وليس قاصراً على مجرد الوصول إلى الحقائق والحصول عليها... ولكنه يمكن أن يؤدي إلى صياغة مبادئ هامة في المعرفة... كما يمكن أن يؤدي إلي حل للمشاكل العلمية. ويمكن من اكتشاف علاقات معينة بين مختلف الظواهر، التي قد لا يستطيع الباحث الوصول إليها بدون مسح[28].
- **منهج دراسة الحالة**: ويهتم بجميع الجوانب المتعلقة بالشيء المدروس، ويقوم على العمق في دراسة المعلومات المرتبطة بمرحلة معينة من تاريخ حياته أو دراسة جميع المراحل التي مر بها، وتتضمن طريقته التحليل الشامل والدقيق لتطور ووضع الشيء المدروس. ويختلف هذا المنهج عن منهج المسح في أن

دراسة الحالة تتطلب الفحص التفصيلي لعدد قليل وممثل من الحالات... ولكن دراسة الحالة لا تتطلب - كما هو الحال في المسح - تجميع البيانات الكمية من عدد كبير من الحالات[29].

- **منهج الإحصاء**: وهو الذي يزودنا بطريقة لتصنيف البيانات التي جمعت في دراسة ما. فالإحصاء كما يعرف كل باحث يتضمن شيئاً من الرياضات، وإذا ما أخذت الرياضات في الاعتبار بالطريقة المناسبة فإنها ستشكل لغة تشبه اللغة الإنجليزية أو الفرنسية...[30] وعلى هذا فإننا نستطيع الحديث عن الإحصاء باعتباره لغة وصفية يهدف إلي تقرير درجة الدقة التي تبدو عليها البيانات والاستنتاجات الخاصة بدراسة ما. و«هناك وظيفة أخرى للإحصاء في البحث قد تكون أكثر قيمة، ألا وهي رسم استنتاجات عامة من البيانات من أجل تشكيل تعميمات يمكن الاعتماد عليها، ومن أجل اختيار صلاحية مثل هذه التعميمات»[31]. كما أن الإحصاء لا يستطيع أن يكون في عون الباحث ودراسته، إذا كانت هذه الدراسة تعاني من الأخطاء الداخلة في تصميم البحث نفسه[32]. لكن «يجب أن نشير إلى أن الطرق الإحصائية تستخدم بفعالية عادة بالنسبة للمواد ذات الطبيعة الكمية.. وعلى ذلك فإن معرفة الإحصاء تكون مفيدة في منهج المسح. ولكن الإحصاء، مهم بالنسبة لمناهج البحث الأخرى كذلك»[33]، وعلى كل حال يقول أحمد بدر «إن استخدام الحسابات الإحصائية، تجعلنا نقرر باطمئنان قبول النتائج المبنية

علي البيانات المجمعة أو القيام بمحاولات أخرى في البحث للوصول إلي نتائج نهائية قاطعة»[34].

- الوصف المستمر على مدى فترة طويلة: وهي دراسة تتبعية لمراحل معينة من النمو أو التطور.

- المنج التحليلي: ويتبنى كقدرة لشرح أغلب العلوم الخاصة، وهي التي تعتمد على قواعد أو أنسقة محددة ترتكز عليها في التحليل كالعلوم القانونية واللغوية والاقتصادية[35] ويعطي أولوية للقواعد والأنسقة التي يحلل في ضوئها شارحاً لها أولاً، ثم يحدد في باب تالي الظاهرة أو القضية موضع البحث حجماً وأبعاداً، وينتهي بمقارنة بين القضية موضع البحث أو الظاهرة، وبين القاعدة أو النسق، ليحقق الهدف الذي من أجله يبحث[36]. غير أن هذا المنهج يمكن أيضاً أن يشكل بذاته جهازاً مستقلاً ضابطاً للبحث بشروطه وأدواته سواء بمعية مناهج أخرى مكملة أو بإمكانياته الخاصة.

إن هذه المناهج بطبيعتها تتكامل متعددة ومتنوعة. على أساس أن يكون هناك منهج مساند في التصور العام لمخطط البحث وتصميمه»[37].

فالمنهج الوصفي بعد هذا الاستعراض المقتضب لبعض فروعه، يعتمد على تجميع الحقائق والمعلومات، ثم مقارنتها وتحليلها وتفسيرها للوصول إلي تعميمات مقبولة»[38]، فما هو واقعه إذن في الدراسة المصطلحية؟

واقع المنهج الوصفي في الدراسة المصطلحية:

وصفيته تتجلى في كشفه أو في محاولة كشفه عن المراد من المصطلحات في المتن المدروس أو المتون المدروسة في فترة زمنية بعينها ليست ذات امتداد تاريخي، أما إذا وجد الامتداد التاريخي فإنه لابد أن يصحب المنهج الوصفي المنهج التاريخي لأن المصطلح قطعاً سيكون خضع لضرب من التطور إما في الدراسة وإما في الاستعمال، اتساعاً وضيقاً ومشتقات... إلخ. وهذا المنهج لا يمنع صاحبه من أن يقارن بين الدلالات للألفاظ في المؤلف نفسه أو في المؤلفات التي لكاتب مثلاً. أو بين الاستعمال الذي استعمل لدى الشخصية المدروسة، والاستعمال الذي استعمل به لدى غيره، لكن ينبغي أن تكون البؤرة دائماً هي الدلالة الاصطلاحية للمصطلح في المتن المدروس أو لدى الشخصية المدروسة، هذه هي البؤرة وما سواها من هوامش يكون في الهامش، ويكون بقدر خدمته للموضوع المدروس لا لأنه هدف في ذاته، إذ مرحلة المقارنات تأتي بعد. والمنهج المقارن في الدراسة بين الدلالات يراد به أساساً مقارنة الدلالة في الحقل المعرفي المدروس كالنقد العربي مثلاً، وغير النقد العربي. فهو إذن مرحلة تأتي بعد المرحلة الوصفية والمرحلة التاريخية. أما المقارنات داخل النقد العربي لا ندخلها ضمن المنهج المقارن.

الوصفية أيضاً لا تعارض ولا ينبغي أن تعارض التوقف عند تحقيق بعض ا لنصوص، أو نقد بعض النصوص أو التأريخ لبعض الدلالات التي النصوص نفسها الموجودة في الكتاب تسمح

بها، مثلاً الكتاب في بداية القرن الرابع لكن لنفرض أن فيه نصوصاً تعود إلى القرن الثالث، ونصوصاً إلى القرن الأول وأخرى استعملت في العصر الجاهلي استعملت بعض المصطلحات إن كان قد ظهر ضرب من التطور في دلالة المصطلح عبر هذه النصوص إذا صنفت بعض ضمن بعض الكتاب فينبغي تسجيلها في الواقع من باب الأمانة في وصف المصطلح داخل الكتاب نفسه.

الدراسة المصطلحية للمصطلح تعني أنها تكوين بطاقة هوية للمصطلح داخل المؤلف، أي أنها تعنى بتشخيص وبلورة وبيان وتوضيح كل ما له صلة بالمصطلح في ذلك الكتاب من أي جهة، وهنا تنطرح العلاقات التي للمصطلح، وتنطرح الخصائص، علاقات الائتلاف وعلاقات الاختلاف، المصطلح ضد المصطلح الفلاني، المصطلح بينه وبين الآخر عموم وخصوص مطلق، بينه وبين المصطلح الفلاني تقاطع من وجه، عموم وخصوص من وجه...

كذلك الخصائص التي هي صفات معينة أو أحكام معينة خاصة بهذا المصطلح لا نجدها في المصطلح الآخر تميزه عن نظيره سواء التميز في الدلالة أو في الاستعمال. كذلك ما استعمل من مشتقات من المادة، وضمائم في المصطلح الواحد في المستعمل الواحد من المادة، أي كيف تركب سواء الضميمة الوصفية أو الضميمة الإضافية أو الضميمة الإسنادية، أو أي نوع من أنواع الضمائم.

أيضاً أشكال التركيب التي ركب عليها المصطلح وظهرت

واستعملت استعمالاً اصطلاحياً. كل هذا أيضاً داخل في بيان بطاقة الهوية للمصطلح وداخل في الدراسة الوصفية وفي الدراسة المصطلحية للمصطلح.

إن أهمية المنهج الوصفي في الدراسة المصطلحية تتجلى في الكشف عن الواقع المصطلحي في المتن المدروس. والكشف عن الواقع الدلالي والمعنوي لهذه المصطلحات في جانبيه الجزئي والكلي. ومن شأن دراسة كهذه أن تحقق للمصطلح ضمن متن محدد جملة من النتائج الإيجابية، أهمها:

1 - ضبط عناصر المتن المدروس بطريقة علمية أو أقرب بكثير إلى العلمية والموضوعية، وذلك لكونها تستند في الأساس على الاستقراء والاستقصاء دون إغفال شارد أو نافر إلا ما لا غناء فيه ولا فائدة أو سها عنه الفكر وأخطأه النظر.

2 - ضبط العلاقات التركيبية القائمة بين العناصر المصطلحية المحصاة، مع التركيز خاصة على علاقات التضاد والترادف والتقابل والتناظر، والعموم والخصوص، والاقتران والتعاطف والإطلاق والإضافة... إلخ.

ومن شأن هذه العلاقات المختلفة أن تساعد على بلورة فكر بنيوي ونسقي ينظر إلى المصطلح في كل مظاهره، وعلاقاته، معتبراً المعجم كالمادة الواحدة، والمادة كالمصطلح الواحد، وفي ذلك من التكثيف والتدقيق ما فيه.

3 - ضبط الدلالات المستنبطة من خلال التتبع الدقيق لجزئياتها ومراعاة سياقاتها النصية، الشيء الذي يساعد في

استخلاص أحكام تقريرية تنعت المصطلحات والقضايا استناداً إلى حقائقها الوجودية والواقعية.

4 - ضبط عملية المقارنة بين المصطلحات والنصوص من خلال:

أ - المقارنة الداخلية النصية.

ب - المقارنة الخارجية بين بعض المتن المدروس ومصادرها الأولى على مستوى التوثيق ومراعاة السياق النصي في المتنين معاً، والتركيز بالأساس على متن الكتاب المدروس، إلا عند الضرورة ا لقصوى. كأن يكون النص غامضاً في هذا الأخير، فيعمد إلى أصله لرفع غموضه أو التباسه[39].

وبعد هذا، وبه يستطيع الباحث تكوين بطاقة هوية عن كل مصطلح من المصطلحات المدروسة بشكل يحدد عناصره ويجلي مجالاته، ويكشف أحواله ومواصفاته وخصائصه في نسق نصي واحد، دون الانسياق مع الفكر أو المنهج التاريخي الذي لما يحن أوانه. لأن المنهج التاريخي طريقة بحث تعني بها «تبني مبسط لحركة التاريخ في كل الظواهر الإنسانية والطبيعية. ونعني بحركة التاريخ: الثلاثية التي يمكن أن نبسطها من باب التقريب في تساؤلات ثلاثة مرحلية: كيف نشأ؟ كيف تطور؟ كيف آل؟ بمعنى أي ظاهرة، تخضع في بحثها للمراحل الثلاثة، كيف نشأت الظاهرة ثم كيف تطورت، ثم كيف آلت، أي ما هي النتائج والآثار التي ترتبت عليها»[40]. ولا يمكن البدء به «منهجياً» لأن رصد التطورات يقتضي عقلاً العلم بالمتطور في كل خطوة من

تلك الخطى، بل لكل مكون من مكوناتها مؤلّفاً أو مؤلّفاً، فهل فعل ذلك قبل التاريخ للمصطلحات»؟[41].

و«علمياً» لأن تلك الدراسات، وذلك الرصد للتطورات، لن تكون نتائجه علمية بالمعنى الصحيح للكلمة، إلا إذا استوفى شروط الدراسة العلمية، وأولها - لا شك - الاستيعاب التام للمادة ولا سبيل إليه هنا بغير الإحصاء»[42]. فالإحصاء يمدنا بوسيلة فعالة لوصف البيانات والمعلومات أو صفات المصطلحات، وذلك بناء على دراسة محددة من الحالات السياقية. ويمكن الوصول إلى التعميمات عن طريق تجميع الملاحظات والقياسات لعدد من تلك الحالات.

يقول أستاذنا الشاهد البوشيخي: «فهل فهرست فعلاً جميع أماكن ذكر المصطلح، في جميع المصادر، ولدى جميع المؤلفين، وعبر جميع القرون؟ ثم إن فهرست بإحصاء أمين فهل خضع كل نص للتحليل والتعليل اللازمين؟. وهل تم تركيب الصور الكلية المستنبطة من النصوص في كل مؤلّف مؤلّف، قبل تركيب الصورة الكلية لتاريخ كل مصطلح؟ إن المنهج التاريخي في دراسة المصطلحات مهم جداً، إذا جاء في إبانه وبشروطه، وإلا فلا سبيل منهجياً وعلمياً إلى اعتماد نتائجه»[43].

الهوامش

1) «مشكلة المنهج في دراسة مصطلح النقد العربي القديم»، مجلة كلية الآداب بفاس، عدد خاص 4-1409-1988م.ن أيضاً: «مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين»، ص: 21.

2) «منهج البحث في اللغة والأدب»، لانسون ومايبه - ص: 81.

4) «مقاييس اللغة»، «أساس البلاغة»، «مختار الصحاح»، «المصباح المنير»: مادة (نهج).

5) كما في: «مقاييس اللغة»: مادة (نهج).

6) كما في: «مختار الصحاح» و«المصباح المنير»: مادة (نهج).

7) ن: «الكليات». ص: 524 «معجم مفردات ألفاظ القرآن». ص: 528.

8) سورة المائدة، آية: 50.

9) «نحو، منهاجية للتعامل مع مصادر التنظير الإسلامي بين المقدمات والمعوقات». منى عبدالمنعم أبو الفضل المنهجية الإسلامية والعلوم السلوكية والتربوية. ص: 180.

10) الفطري هنا بمعنى الخالص البسيط.

11) «المراحل الارتقائية لمنهجية الفكر العربي الإسلامي»: حوليات كلية الآداب بالكويت - الحولية: 8. الرسالة: 44، ص: 11، ن: كذلك بعض التعريفات التي أوردها عمر محمد الطالب في كتابه «مناهج الدراسات الأدبية الحديثة»، ص: 12.

12) «نحو منهاجية للتعامل مع مصادر التنظير الإسلامي».. ص: 181.

13) «المنهج الرياضي بين المنطق والحدس»، ص: 13.

14) «أزمة المعرفة وعلاجها في حياتنا الفكرية المعاصرة»، ضمن المنهجية الإسلامية والعلوم السلوكية والتربوية ص: 57.

15) «مناهج البحث العلمي»، عبدالرحمن بدوي، صك 5.

16) «أصول البحث العلمي ومناهجه»، أحمد بدر ص: 26.

- «عرف ديكارت المنهج بأنه مجموعة القواعد المؤكدة والسهلة التي تمنع مراعاتها الدقيقة المرء من أن يفترض صدق ما هو كاذب وتجعل العقل يصل إلى معرفة حقة بجميع

الأشياء التي يستطيع الوصول إليها بدون أن يبذل مجهودات غير نافعة ن: «المنهج الرياضي بين المنطق والحدس»، ص: 13.

16) «المناهج المعاصرة للدراسات الأدبية دراسة نقدية لإشكالية المنهج»، سمير حجازي، ج/1 ص: 6.

17) «المصطلح النقدي في كتاب «العمدة» لابن رشيق القيرواني» محمد امهاوش، ص: 5-4.

18) «مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين»، ص: 10.

19) «المصطلح النحوي في كتاب سيبويه دراسة نموذجية» عبدالعزيز أحميد، ص: 23.

20) «المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية» - تقديم الطاهر وعزيز، ص: 5.

21) المرجع نفسه، ص: 5.

22) نفسه. ص: 5.

23) «المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية»، ص 5.

24) «في المنهجية والحوار»، رشدي فكار، ص: 47.

25) «المصطلح النقدي في كتاب «البرهان في وجوه البيان» لابن وهب الكاتب» عبدالحفيظ الهاشمي - ص: 6.

26) المراحل الارتقائية لمنهجية الفكر العربي الإسلامي... حوليات كلية الآداب بالكويت، الحولية: 8، الرسالة، 44، ص: 21-22.

27) المرجع نفسه، ص: 12-13.

28) «أصول البحث العلمي ومناهجه». ص: 227.

29) المرجع نفسه ص: 247.

30) «البحث العلمي مناهجه وتقنياته» ص: 317-318.

31) المرجع نفسه، ص: 335.

32) أصول البحث العلمي ومناهجه، ص: 319.

33) المرجع نفسه، ص: 297-298.

34) المرجع نفسه، ص: 315.

35) «في المنهجية والحوار»، ص: 92.

36) المرجع نفسه، ص: 51.

37) نفسه، ص: 42.

38) «أصول البحث العلمي ومناهجه»، ص: 182.

39) المصطلح النقدي في كتاب «العمدة» لابن رشيق»، ص: 14.

40) «في المنهجية والحوار» ص: 24.

41) «مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين»، ص: 27-28.

42) المصدر نفسه، ص: 28.

43) نفسه، ص: 28.

مراجع العرض

- القرآن الكريم برواية ورش.
- «أساس البلاغة»: للزمخشري، تحقيق: عبدالرحيم محمود، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1399هـ/1979م.
- «أصول البحث العلمي ومناهجه»: أحمد بدر، ط/ 4-1984م، نشر وكالة المطبوعات بالكويت، توزيع دار القلم، بيروت لبنان.
- «البحث العلمي مناهجه وتقنياته»: محمد زيان عمر، دار الشروق، جدة 1401هـ/1981م.
- حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية الثامنة: الرسالة الرابعة والأربعون، 1408-1407هـ، 1986-1987م. «المراحل الارتقائية لمنهجية الفكر العربي الإسلامي (المنهج في النسق الفقهي الإسلامي» حسن عبدالحميد عبدالرحمان.

«في المنهجية والحوار» (من سلسلة إسلاميات»: رشدي فكار، ط/2 - 1983م مطبعة أكدال، الرباط، توزيع مكتبة وهبة بالقاهرة، والمشعل بالمغرب.

- «الكليات: معجم في المصطلحات والفروق اللغوية»: للكفوي، قابله على نسخة خطية وأعده للطبع ووضع فهارسه: عدنان درويش ومحمد المصري. ط/1، 1412هـ/1992م، مؤسسة الرسالة، بيروت.
- مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، عدد خاص: 4، السنة 1409هـ/1988م. ندوة: «المصطلح النقدي وعلاقته بمختلف العلوم».
- «مختار الصحاح»: للرازي، عنى بترتيبه: محمود خاطر بك، راجعته وحققته: لجنة من علماء العربية. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان 1401هـ/1981م.
- «مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين، قضايا ونماذج»: الشاهد البوشيخي، ط/1، 1413هـ/1993م، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، توزيع مطبعة القلم.
- «المصطلح النحوي في كتاب سيبويه: دراسة نموذجية: «عبدالعزيز أحميد، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، العام الجامعي: 1990-1991م، (بحث مرقون).
- «المصطلح النقدي في كتاب «البرهان في وجوه البيان» لابن وهب الكاتب»: عبدالحفيظ الهاشمي، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، العام الجامعي: 1989-1990م، (بحث مرقون).

- «المصطلح النقدي في كتاب «العمدة» لابن رشيق القيرواني»: محمد امهاوش، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، العام الجامعي: 1991-1992م، (بحث مرقون).
- «معجم مفردات ألفاظ القرآن»: للراغب الأصفهاني، تحقيق وضبط: نديم مرعشلي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.
- «معجم مقاييس اللغة»: لابن فارس، تحقيق وضبط: عبدالسلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1399هـ/1979م.
- «مناهج البحث العلمي»: عبدالرحمان بدوي، ط/3 - 1977م، نشر وكالة المطبوعات بالكويت.
- «المناهج المعاصرة للدراسات الأدبية، دراسة نقدية لإشكالية المنهج»: سمير حجازي.
- «منهج البحث في الأدب واللغة»: لانسون ومابيه، ترجمة: محمد مندور، ط/3، فبراير 1989م، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.
- «المنهج الرياضي بين المنطق والحدس»: محمد السرياقوسي، دار الثقافة والنشر بالقاهرة، 1982م.
- «المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية»: ع العروي، ع كيليطو، ع الفاسي، م ع الجابري، ط/1 - 1986هـ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- «نحو منهجية للتعامل مع مصادر التنظير الإسلامي بين المقدمات والمعوقات»: منى عبدالمنعم أبو الفضل.

* * *

الشعر الجزائري الحديث

عبدالله حمادي

1. منطلقات الشعر الجزائري الحديث:

لقد أصاب الشعر الجزائري ما أصاب الجزائر من ويلات، ويمكن القول أن منابع القول الشعري قد نضبت في أرض الجزائر وجفت مجاريها منذ أن أتت الأحداث التاريخية الدامية على بقايا دولة بني زيان أو بني عبدالوادي (1337- 1504) التي تربعت على عرش الثقافة الجزائرية أزيد من قرنين من الزمان؛ فكانت تقريباً فاتحة الشعر في هذه الأرض وخاتمته؛ لا لشيء إلا لأنها كانت حاملة للواء الثقافة العربية الإسلاميه في هذه الربوع، وقد عرفت هذه الإمارة الغنيه مآثرها الفنية أرقى توهجات أيامها الشعرية حين كانت عروساً للسلطان الشاعر والأمير أبو حمو موسى الزياني (727هـ-791) الذي شنف مسامع الزمن الجزائري بأرقى طلليات الحب وأبدع مولديات الشعر الديني المكرس للاحتفاء بالمناسبات. كانت ثمرة هذه الدولة من الإبداع الشعري تلك المحصلة المعتبرة من الأشعار التي احتفظ بمعظمها المؤرخون والمترجمون لهذه الدولة من أمثال الأخوين ابن خلدون يحيى وعبدالرحمن، وكذلك النتسي، (ت 680هـ) وابن مريم في بستانه، وفي الأخير الرحالة الشاعر ابن عمار الذي يعتبر آخر المترجمين لأعلام الأدب في الجزائر بعد الغبريني صاحب

عنوان الدراية. فابن عمار يعتبر من أوائل المهتمين بثقافة القطر الجزائري ومن السباقين الذين اعتنوا بترجمة أعلامه، فيقول في ثنايا رحلته أن له تأليفاً سماه «لواء النصر في فضلاء العصر» ترجم فيه لأعلام الجزائر إلى غاية القرن السادس عشر الميلادي. وكان علينا أن ننتظر القرون الطوال حتى نعثر على محاولة العودة إلى استجلاء الغموض عن المتاهة التي زجّ فيها الشعر الجزائري طوال الحقبة العثمانيه التركية، إذ أصابه ما أصاب الثقافة العربية الإسلامية من انحسار وانكماش وانشغال بالتشطير والتخميس والمعارضات المتردية المستوى وقد زاد من تدني مستوى الشعر الجزائري قضاء الاستعمار الفرنسي الاستيطاني المبرم على مخلفات الذاكرة الإبداعية وذلك بتهجير اللغة العربية والثقافة من مرابعها وإحلال ثقافة فرنسية محلها فكانت النتيجة انحسار المد الإبداعي الشعري الجزائري وجعله يدور في حلقات العقم والاجترار والانشغال بنظم الأوراد الدينيه، ومدح الأشراف، من مثل ديوان الشيخ عاشور بن عمر والمعنون «بمنار الأشراف على فضل عصاة الأشراف ومواليهم من الأطراف» والذي طبع عام 1914 بالمطبعة الثعالبية بالجزائر.

لكن قبل هذا التاريخ عرف الشعر الجزائري أقصى درجات تدنيه أيام الاحتلال الفرنسي الذي حاصر كل ما هو ثقافة عربية إسلامية وجعلها تلوذ ببقايا الزوايا والتكايا والربط والكتاتيب المهجورة وأحياناً تلوذ بالمقابر والمزارات للأولياء الصالحين فتدنى

مستوى الكتابة الشعريه في هذه الفترة وجعلته يدور في أغراض دينية صرفة فإذا هو لون واحد يتجه إلى مدح المشايخ والأعيان ويتأسى بمآثر الأولياء والصالحين، وانشغل بتهويمات منحطة، من أجل دفع الأذى والنقمة الاستعمارية. ويمكن القول إن نتيجة الحصار الاستعماري الاستيطاني جعل ما تبقى من الذات الجزائرية الشاعرة يلوذ، أو كما يقول أحد الباحثين الجزائريين «لقد وجد الشاعر الجزائري في الدين - باعتباره قوة حفظت للشعب عقيدته - ملاذه الذي يلتجئ إليه، ووجد في ذلك راحة من الظلم الذي عم البلاد »[1]. أما الوجه الآخر للشعر الجزائري فإنه يتمثل في انقياد بعض أصواته الرثة لمسايرة ركب المستعمر[2] فراحوا يغدقون مدائح مجانية لبعض قادتة أو الإدلاء ببعض آيات الامتنان للسلطة الاستعمارية فانحدر الشعر الجزائري في مهاوي «مدح الحكام الفرنسيين بأسلوب يغلب عليه النفاق والتملق مع التدني المفرط في المستوى القوي الذي بان في المستوى العامي الذي كثيراً ما رغبت السلطات الاستعمارية في ركوبه من قبل المثقفين الجزائريين من أجل القضاء ولو تدريجياً على اللغة العربية الفصيحة. ولنا أمثلة كثيرة على هذا النوع من الشعر المتدني العامي المتملق ومثال على ذلك قصيدة لرجل كان قاضي تلمسان التي ألقاها بمناسبة انعقاد مؤتمر المستشرقين الرابع بالجزائر عام 1905، كذلك، هناك رجل آخر، كان قاضي الحنفية بالجزائر في الترحيب بمقدم الوالي العام الفرنسي يترمان»[3] ويمكن أن ندرج في هذا الإطار رجل ثالث، مدرس بالجامع الأعظم والذي يمدح

الوالي العام الفرنسي جونار وتقديم آيات الثناء عليه بمناسبة إنجازه المعماري المتمثل في المدرسة الثعالبية، فجونار هذا الذي يقول في حقه الشيخ ابن باديس أنه كان أحد الذين وقفوا في وجه مخطط كليمانصو الذي كان يعد بإعطاء حقوق الجزائريين كاملة... إلا أن مسيو جونار الوالي العام يومئذ، ومعه جميع القوات الاستعمارية والتمثيلية في الجزائر، تعارض ما تسميه الإشراف في منح الحقوق للجزائريين بدون عصر انتقال، مؤكداً هو، ومن معه، أن هذه الحقوق ستكون سبباً في تدهور الاستعمار الفرنسي وفي إحداث انقلاب بالجزائر عظيم الخطر بعيد المدى»[4]. يقول ذلك المدرس مخاطباً الوالي العام الفرنسي:

في كل جيل من الأجيال أخيار ... وخيرهم من له في العلم أخبار

بالعلم شاد بنو اليونان دورهم ... وكان للعرب فيه بعد آثار

كل مضى تاركاً في العلم منقبة ... «كأنها علم في رأسه نار»

واستخلفوا دولة الجمهور قائمة ... بكل علم له في العصر أدوار

وهذه آية العرفان مشرقة ... «بالثعلبية» نعم الاسم والجار

شيدت وتاريخها لجنسنا فتحت ... وذو الولاية نجم العصر «جونار»[5]

هذا هو الشعر الجزائري. لكن ما يشفع لرجل كهذا، أنه يعود له الفضل في الاهتمام المبكر بتاريخ أعلام الجزائر ويمكننا اعتباره في طليعة المحفزين للإلتفات إلى تراث الجزائر وربما عنوان كتابه الجامع لأعلام الجزائر فيه من الدلالات ما يغني من

الشرح. لقد نشر هذا المفتي الجزائري الكبير - بأمر من السلطات الاستعمارية - في عام 1906 كتابه المعروف بعنوان «**تعريف الخلف برجال السلف**». ترجم فيه لأربعمائة وثمانية عشر عالماً جزائرياً. وفي رأينا يعتبر مؤلف الحفناوي أول محاولة جادة لبعث التراث الجزائري القديم وتوصيله إلى الخلف بأمانه العلماء. فكانت تراجم هذا الكتاب الضخم ضافية من حيث التعريف برجال السلف وحافلة بالمعلومات التي تقدم الكثير عن تطور الثقافة العربية الإسلامية ومساهمة الجزائريين فيها. فكتاب الحفناوي هذا يضاف إليه مجهود الغبريني البجائي بالإضافة إلى تراجم ابن عمار وحتى الورتيلاني في رحلته التي تعود إلى القرن الثامن عشر الميلادي تعتبر هذه المآثر التراثية من أساسيات المصادر لمنطلقات تاريخ الأدب الجزائري عامة والشعر منه على وجه الخصوص.

لكن رغم هذه الجهود المتواضعة يبقى تاريخ الشعر الجزائري حبيس مضان المصادر المفقودة، أو متناثراً في في ثنايا كتب التراجم الأخرى. لذا كان اعتماد أدباء الجزائر في مطلع القرن العشرين على خلفية أدبية في مستوى المرغوب تعد من الأساسيات المفقودة؛ فظل الشعر الجزائري في مطلع القرن العشرين حلقة وصل لذلك الفراغ المهول الذي شهدته القرون السابقة، كما ظل يرزح تحت طائلة الخوض في مدح صفات العصمة والمميزة، يلوك أغراضاً مكرورة لا تهز أوشاج القلب وتبعث الملل والكساد برتابتها وسخافتها المفرطة في الإنحطاط

لذا حق لأستاذ قدير كسعد الدين بن أبي الشنب في دراسته القيمة عن «النهضة العربية في الجزائر أن ينعت شعر هذه المرحلة بالابتذال والركاكة والانحطاط والزحف البطيء كزحف السلاحف... وتوغل، زيادة على ذلك في الإنغماس حتى النخاع في التباري في نظم المطولات التعليمية في مجالات كالنحو والبلاغة والفرائض والفقه والتوحيد والأصول «وراح العلماء والفقهاء يتبارون في طول نفسها واشتهر غير واحد منهم بمنظومة عرف بها تتصدر ترجمته في كل كتاب»[6] من أمثال المفتي محمود كحول في التقويم الجزائري سنة 1913، ومنظومات الشاعر محمد بن عبدالرحمن الديسي الذي برز في تلك الفترة كأحد الأصوات المتميزة والذي أوفاه حقه من الدراسة الدكتور عمر بن قينة في كتابه المعروف بمحمد بن عبدالرحمن الديسي حياته وآثارة الذي نشر عام 1980. كما حفلت جريدة النجاح، الذي دام صدورها قرابة نصف قرن، بالعديد من مثل هذه النماذج.

هذا هو النوع من الشعر الجزائري الذي غطى الربع الأخير من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين إذ فقد من خلال مفهوم الشعر صفته شكلاً ومضموناً نظراً لتكفل مجموعة من النظاميين والفقهاء بمصيره ومنطلقاته، ونحن نعلم كما ذكر ذلك ابن خلدون من خلال تجاربه الخاصة أن الشعر على قدر البقاع وأن المبدع يرشح بقدر المحتوى الذي هضمه من هذه المادة الحساسة. ولما كان مخزون هؤلاء الفقهاء من مادة الشعر هزيلاً ومقصوراً على حفظهم لبعض الأوراد والأدعية فقد حفل نظمهم

بنوع من الشعر يقل مستواه على البضاعة التي حفظوها. فجاء شعرهم بعيداً كل البعد عن ماهية الشعر الحقيقي، فكانت لغة هذه الأوراد مشربة بنكهة وأقيسة ما يعرف عن شعر الفقهاء، كما كانت لصورهم البلاغيه مضامين خالية من روح البيان والبديع. وقد لامس هذا الإنحطاط المفرط حتى الأوزان الموسيقية فقدت بدورها معانيها واتعضوا عنها ببدائل كأن تكون هذه القصيدة من «بحر البردة» وتلك من «بحر المقصورة» وغير ذلك...

يقول الأستاذ مبارك الميلي أحد أقطاب جمعية العلماء المسلمين «وأخيراً بلغ الانحطاط أن صار أدباؤه يشتقون استعاراتهم وكناياتهم من الفنون التي لا صلة لها بالأدب.. ويزنون قصائدهم ببعض المنظومات التي يقرأونها في المواسم، فيقول هذه القصيدة من بحر «البردة» أو من بحر «الهمزية» وقد كان هذا الانحطاط الأدبي مصحوباً - طبعاً - بالانحطاط في سائر وجوه الحياة ومميزات الشعوب. نزل الشعر الجزائري في درجات الخمول والجمود - وليس ذلك من طبعه.. هاوية بعيدة القعر حتى أن نفخة الحرب الكبرى - يقصد العالمية الأولي - التي بعثت الأمم النائمة من مرقدها لم تكن كافية لإيقاظه ولم يشعر بها إلا بعض الفتية من شعرائها الأحرار بقيت لهم نافذة تمدهم بالهواء الطلق وتعينهم على التنفس في جو لم يغمده بخار الفحم الثقيل..»[7] وقد ترجع أبعاد هذا التدني في مستوى الإبداع الشعري في الجزائر إلى أسباب عديدة أخرى منها محاصرة العدو الفرنسي للغة العربية والتصدي لكل الروافد الثقافية

العربية الإسلامية التي كان من الممكن أن تشد من أزر الثقافة العربية في الجزائر؛ مع قطع مختلف أنواع التواصل بين الجزائر وبين امتداداتها الطبيعية الحضارية فضعف المستوى الفني بعامل الانغلاق وانحسر دور اللغة في مجالات ضيقة بما يتماشى وأهداف المستعمر؛ مع افتقار الساحة الأدبية الجزائرية آنذاك لعامل التشجيع وغياب الناقد الموجه والمستنير الذي كان بإمكانه؛ ولو جزئياً؛ التصدي لتفشي الردا ءة وكل ما يمج الأسماع من مثل هذا النوع من الشعر الركيك على حد تعبير أحد الدارسين.

يؤكد البشير الإبراهيمي أحد أعلام العربية بالجزائر متأسفاً على ما أصاب الشعر الجزائري في تلك الفترة قائلا: «وقد اطلعنا على أكثر هذه الأشعار فإذا هي أخت الأشعار الملحونة - يعني المكتوبة بالعامية - الرائجة في الأسواق لأنها منقطعة الصلة بالشعر في أعاريضه وأضربه، ومنقطعة الصلة بالعربية في ألفاظها ومعانيها، ومنقطعة الصلة بالخيال في تصرفه واختراعه»[8] وقد زاد من تقلص دوافع الإبداع الشعري وقوف بعض المتزمتين الذين يصدرون الفتاوى القاضية بتحريم الشعر والنهي عن ممارسته بصفته ضرباً من ضروب التلهي عن ذكر الله، فهو منهي عنه شرعاً بحسب اجتهاداتهم.. ومن هناك فهو يلهي على ما هو أهم في حياة الناس، كتعلم الشريعة والأخذ بالأصول»[9]. فكانت هذه العوامل وغيرها كثير، هي التي ساهمت في انحطاط الأدب المكتوب بالعربية في الجزائر. وقد زاد

من تفاقم هذه الظاهرة انسلاخ بعض الأدباء الجزائريين ممن أتوا حظاً وافراً من ثقافة المستعمر الفرنسي فراحوا يهيمون بغير الأدب العربي والتفوا حول روائع الأدب الغربي بواسطة إتقانهم للغة الفرنسية، فصار ديدنهم الاقتداء بآداب الغرب والنسج على منوالها مما زاد من تضييق الخناق على الإبداع باللغة العربية في جزائر مطلع القرن العشرين وكانت شهادات كتلك التي صرح بها الأديب محمد الهادي السنوسي وهو يقدم لديوان «شعراء الجزائر في العصر الحاضر» عام 1927 فيها أكثر من دلالة على الضائقه التي يعاني منها الشعر المكتوب بالعربية. إذ يقول «لقد استلبت الأمم الأخرى عقول شبان الإسلام، واستهوى مجدها ناشئتها ونخبته فكما ترى رجلاً يفتخر بذكرى عالم فرنسي، وآخر يمجد اسم عالم انجليزي، ترى شاباً يرفع عقيرته بأشعار «فكتور هيجو» والآخر معجب بروايات «شكسبير» وهكذا فلا شغل لتلك الفئة إلا بحمد رجال أوربا وتمجيد نثرهم وشعرهم واختراعاتهم؛ ومن المحال أن يخطر ببال أحد ذكر علامة مسلم أو شعر شاعر عربي مفلق أو إصلاح مصلح شرقياً. وأمثال هؤلاء عندهم كل شيء في الوجود»[10]. فهذه هي منطلقات الشعر الجزائري الحديث كما رصدت بعض المصادر أبعادها وأهدافها؛ ولعل فيما يروى عن زيارة الشاعر الكبير أحمد شوقي للجزائر عام 1905 فيه أكثر من دلالة، إذ يقول ابن باديس: «أما شوقي فقد قدر له أن يزور هذه الجزائر في شبابه؛ وينزل بعاصمتها أربعين يوماً للاستشفاء، ويقول عنها: «ولا عيب فيها سوى أنها قد مسخت

مسخاً؛ فقد عهدت مساح الأحذية فيها يستنكف النطق بالعربية، وإذا خاطبته بها لا يجيبك إلا بالفرنسية»[11] هكذا كان واقع الجزائر الثقافي المر، وإن كان الحكم لا يستقيم للتعبير عن حالة أمة بمساح الأحذية كما علق ابن باديس على موقف شوقي؛ لكن جزء من الحقيقة لا يخفى من هذا الكلام.

بدايات نهضة الشعر الجزائري الحديث

يمكننا إدراك مؤشرات الشعور باليقظة لدى الأدباء الشباب الجزائريين من خلال تعليق بسيط أورده محمد الهادي الزاهري عرضاً في ديوانه الجامع لشعراء الجزائر في العصر الحاضر؛ وهو بصدد الترجمة لحياة الأديب الشيخ محمد المولود بن الموهوب المولود عام 1866. فقال: «بينما القلم بين أناملي يكتب هاته القصيدة إذا بالأنباء تترى وتطيرها أسلاك البرق في أنحاء العالم عن البطل الأمريكي «لندنبرج» الذي قطع بحر الأتلانطيك على طيارته فكان أول رجل قطعه في العالم أجمع... ومهما كان لنا في مثل هذا البطل من معتبر فإن العبرة كل العبرة لنا في قول «لندنبرج» لسائله في باريس بعد أن انتهى من روايته عن رحلته إليها: (ما شعرت ساعة أن نزلت الأرض إلا والجماهير تنوشني من ثيابي حتى مزقوها إرباً إرباً واقتسموها فعلمت أنهم يريدون منها تذكاراً. قرأت هذا فعلمت أن الأمم الحية تملأ خزائنها بآثار العظماء لا بما تملأ بهم الأمم الجاهلة رؤوسها وجيوبها من أسمال المشعوذين من الطرقيين وتمائم الإسرائيليين »[12]. قال هذا الكلام

محمد الهادي الزاهري عام 1927 وكان هذا هو تعليقه على هذا الخبر المثير آنذاك ودلالته لا شك واضحة الأبعاد فهي تنبئ بيقظة وعودة وعي في ذهن الشباب الجزائري وهو يتعظ من نتائج الحرب الكونية الأولى التي يجمع المؤرخون على أنها أدخلت النضال الجزائري مرحلة المقاومة السياسية بعدما فشلت كل محاولات المقاومة الشعبية المسلحة ابتداء من مقاومة الأمير عبدالقادر إلى غاية آخر المقاومات عام 1916.

لقد لاحظ الشيخ مبارك الميلي أحد أقطاب جمعية العلماء المسلمين مثل هذا التحول والرغبة في النهوض من خلال تصفحه لأول مؤلف جزائري تناول في طياته التعريف بأدباء الجزائر الشباب بعيد الحرب الكونية الأولى، إنه ديوان الشعر الجزئري الحديث ما أسماه البعض، أو عنوان شباب الجزائر الناهض كما علق عليه آخر أو المشروع الأدبي الجزائري، أو إنجيل أدب هذا الجيل. إنه كتاب «شعراء الجزائر في العصر الحاضر» تأليف الشاعر الشاب محمد الهادي الزاهري والمنشور في جزءين تباعاً عام 1926 و1927 بمطبعة النهضة نهج الجزيرة رقم 11 ت(*) تونس. لقد ورد في كلام الشيخ مبارك الميلي وهو يقدم للجزء الثاني قوله: «شعر شعراؤنا بحياة جديدة فنفضوا أيديهم من ذلك الأدب البالي المشوه بلغة التأليف. ونفذوا إلى الأدب الغض واستمدوا من شعورهم الرقيق... وعلى أمثال هؤلاء الشباب نعلق آمالاً في تجديد الإبداع الجزائري ورفع مستواه»(13). فالأمر بات متعلقاً برفع المستوى ورغبة في التجديد وصادف مطلع القرن العشرين

بروز العديد من مؤشرات هذه الرغبة المنشورة فبعد انكماش الدين الإسلامي واللغة العربية أمام الهجمات الاستعمارية ومحاولات المبشرين من أمثال الأب فوكو الذي اتخذ من صحراء الجزائر محطة لتنفيذ مخططاته الاستعمارية والصليبية حتي قيل عنه لولا خرائط الأب فوكو لما تمكنت فرنسا من التوغل في مجاهل المغرب العربي، وإلى جانب هذا المبشر المتعصب يقف مبشر آخر لا يقل دوره أهمية عن الأب فوكو ونعني به الأب «لافجري» الذي تروى عنه مقولته الصليبية المشهورة «علينا أن نخلص هذا الشعب ونحرره من قرآنه»[14] أو كما يقول الفيلسوف الكبير الدكتور غوستاف لوبون - متأسفاً -: «إن العقيدة الكاثوليكية المتوارثة فينا تجعلنا من ألد الأعداء للمسلمين»[15] قلت، أمام هذه الهجمات المؤيدة بالعدة والعتاد والإصرار انكمشت بقايا الهوية الجزائرية في أقاصي الصحراء وفي الشعاب والجبال الوعرة المسالك ولم يعد لها ذكر سوى في زاوية دينية أو كتاب (**مسيد**) ينعتة المستعمر «**بالمدارس الأكواخ**»، أو طريقة منحرفة تعلق على أسمالها البالية آمال المحرومين. لكن بعد أن استجمعت هذه المقومات شتاتها راحت تبرز على أعقاب الحرب الكونية، وربما قبلها بقليل، فتظهر في شكل مدرسة قرآنية كتلك التي افتتحت بمدينة تبسة عام 1913 أو تظهر في شكل صحيفة وطنية باللغة العربية ولأول مرة بتسمية مؤثرة ومثيرة و هي «جريدة الجزائر» بمبادرة من المصلح عمر راسم و ذلك عام 1908. إلي جانب هذه المؤشرات الإيجابية المنبئة بيقظة في شكل إرهاصات أولية

ساهمت في تكريس هذا الوعي الوطني رحلات بعض العلماء الجزائريين إلى المشرق من أمثال الطيب العقبي والبشير الإبراهيمي وعبدالحميد بن باديس وغيرهم، كما يمكن تسجيل حدث بارز في هذة الفترة تمثل في زيارة المصلح المصري الكبير محمد عبده إلى الجزائر عام 1903 وما تركت تلك الزيارة من أثر بارز زاد في رباط الأخوة الإسلامية بين المشرق والمغرب وتوطيد أواصر التقارب بين مبادئ الأفكار التى كان ينشرها كل من الأفغاني وعبده فى أواسط الشباب الجزائري المتطلع إلى غد أفضل.

كما يمكن تسجيل رافد آخر ساهم في عملية التعجيل باليقظة الفكرية في الجزائر، وهذه المرة كان بمناسبة انعقاد مؤتمر المستشرقين بالجزائر عام 1905 وحضور بعض الأعلام من مصر من أمثال محمد فريد وعبدالعزيز جاويش ومن خلالهم تسربت الى الجزائر العديد من الأفكار النهضوية والعديد من المنشورات والمطبوعات الممنوعة التداول في الجزائر والتي كانت تعد بمثابة المدد الروحي والمعنوي للشخصية الجزائرية.

هذه العوامل، يضاف إليها الدور الكبير الذي لعبه جامع الزيتونة كمعقل من معاقل العلم إذ يعد الملجأ الوحيد للطلبة الجزائريين وكان لدوره الرائد في إيقاظ الهمم الجزائرية مما جعله المدرسة الأولى لتكوين رجال الإصلاح الجزائريين. هذا المعلم الذي لم يكن ميسراً التطلع إليه بل كما يقول الشيخ الطاهر بن

عبدالسلام «واعتبر أيها القارئ أن الذهاب إلى تونس في ذلك الحين كان يعد كالذهاب إلى الصين»[16].

يمكن القول إنه بفضل هذه العوامل المزعزعة للكيان الجزائري المنهار تحت وطأة الاستعمار بدأت تبرز جلياً ملامح أدب جزائري جديد تمكن من خلاله أصحابه من التفريق بين اللغة الغيبية التي كانت تكرس الشعوذة ولغة المشاعر التي ترصد الواقع بآلامه وآماله، وبدأت على إثر هذه اليقظة تسجل المسامرات الأدبية وتدبج الرسائل الإخوانية المسترسلة كتلك التي كانت تدار فيما يعرف «بنادي صالح باي بمدينة قسنطينة» والتي يذكرها محمد الهادي الزاهري في مؤلفه وهو بصدد الترجمة للشيخ محمد المولود بن الموهوب الذي يقول في حق فضائله : «إنه لم يأل جهداً فيبث العلم بين طبقات الأمة بجد ونشاط إلى أن أسس «نادي صالح باي» فكان أحد المؤسسين له ولئن سألت عما كان يلقيه فيه من المسامرات الأدبية والاجتماعية وغيرها فدونك من حضروا ذلك بلْه هؤلاء وراجع أعداد جريدة «الدبيش» القسنطينية و«كوكب إفريقيا» فإن فيهما الجواب الكافي»[17]. هذا الأديب العالم هو الذي تصدى بالقبول والفعل للأمراض الاجتماعية التي كانت متفشية في مدينة قسنطينة خاصة والجزائر عامة، فقد فضح عاداتها المشينة في قصيدة رائعة بعنوان « **المنصفة**» جاء فيها :

صعود الأسفلين به دهينا   لأنّا للمعارف ما هدينا

رمت أمواج بحر اللهو منا   أناساً للخمور ملازمينا

أضاعوا عرضهم والمال حباً لبنت الحان فازدادوا جنونا
تواصوا بالتنافر فاطمأنت لحقدهم قلوب الكائدينا
... ينادينا الكتاب لكل خير فهل كُنا لذلك سامعينا
ينادينا الحديث لكل فضل فهل كنا بفعل قائمينا
... وأنّا التابعون لكل وهم فسل عنا عبادتنا الجنونا
وسل «زارا» و«نسر مسيد طبل» «وزينتنا» تبيع التابعينا
وسل عنا «السلاحف في غراب» «وأعطاراً» تراق وعائمينا[18]

وهي قصيدة طويلة تعرض فيها بالتلميح لكل عادات قسنطينة المشينة مما جعل علامة قسنطينة الكبير الشيخ عبدالقادر المجاوي أستاذه يؤلف من حولها شرحاً مطولاً أشبعه بحثاً ويخلص فيه إلى القول: «إن الأمة إذا نفضت أيديها من العمل على ما تقتضيه سنة الله في هذا الكون لابد من أن تضل السبيل وتستمسك بالخيالات الوهمية التي لا علاقة لها بحقائق الحياة الثابتة، وإن شئت أن تقارن بين قولي والواقع فانظر إلى طوائف كثيرة ثم ارجع البصر إلى طائفتنا الضالة خاصة رأي العين القربان التي يتقربون بها الى الجنون والشياطين زعماً منهم أنها تقيهم شر الحاضر وسوء المصير. وما منشأ هذا كله إلا العجز و الخور اللذان ارتكزا في قلوبهم من ضعف الإيمان بالله وسنته التي بنى عليها هذا العالم»[19]. هكذا بدأ الشعر الجزائري الحديث يتصدى للانحرافات الاجتماعية ويعود تدريجياً ليتلمس

طريق الحياة مدشناً كل ذلك على ظهر صفحات القصائد التي بدأت تنتشر وبدأ يظهر عليها التحكم في القاموس اللغوي والبلاغي، والتمكن من التطريب على الأوزان الخليلية غير المخلعة. وانطلقت انشغالات الشعراء، بعدما كانت تدور، في فلك المناسبات الدينية والاجتماعية إلى إرهاصات تنبئ بانشغالات وطنية، لأن الحرب الكونية الأولى حملت، من ضمن ما حملت، للشعب الجزائري ذلك الشعور بالصدمة الذي أخرجهم من عالم الشعوذة إلى حلم الواقع الأليم المطل على حضارة العالم الأوروبي وهي تفتح سجل القرن العشرين بتحولات كبرى في الأفكار والإبداع. أما الشاب الجزائري الناهض من غبار الذاكرة المهزومة فإنه ما فتئ يفتح عينيه على واقع قائم فعل فيه المستعمر الفرنسي فعله المشؤوم إذ بلغت درجة الجزائر في تلك الأوقات - كما يقول ابن باديس - «أزمة من أغرب وأفتك الأزمات، فالحقوق معدومة والمظالم مرهقة، والضرائب فادحة، والأحكام الزجرية قاسية رهيبة، ولا يكاد يجتمع ثلاثة من المسلمين حتى يكون البوليس رابعهم. وقد انحطت الأخلاق تجاه هذه النكبة وألفت النفوس الخنوع والانزواء. ومن تكلم أو تحرك عد ثائراً مقاوماً للسلطة»[20] وقد أرهقه كما قال أحد أدباء هذه الفترة: «لقد تسلط على الأمة الجزائرية عوامل ثلاثة: لو تسلط عامل واحد منها على أمة لزعزع ركنها وهد بناءها ألا وهي: الجهل والفقر والفرقة؛ فالجهل أفقدها شعورها بوجودها، وكيف تذب عنه، والفقر أقعدها عن العمل وشل أعضاءها عن الحركة،

والافتراق أذاب قوتها وذهب بريحها فبقيت الحالة هذه عرضة للتلف والاضمحلال والهلاك. وهي نتيجة طبيعية لتلك الحالة المحزنة التي جر إليها الظلم والاستبداد »[21]. فالنص الأدبي القاتم الذي سيغطي كل قصائد كتاب شعراء الجزائر لم يتمخض إلا عن مثل هذه الوضعية ولم يترعرع إلا في أحضانها؛ لأن الأديب الجزائري حامل الثقافة العربية كان الضحية الأولى لمثل هذه المأساة الاستعمارية المدمرة لكيان وكينونة الشعب الجزائري. إنه المرمى المستهدف ولا نعجب إذا سمعنا مؤلف كتاب شعراء الجزائر محمد الهادي الزاهري لا يختلف بدوره عن هذه النبرة الحزينة المشربة باليأس التي يقول فيها: « أرى الجزائر في أنياب بؤس يمضغها مضغاً وأراها في فقر يأكلها أكلاً لما، وأراها بعد ذلك تتخبط في جهالة عمياء وتعمه في ضلال مبين فلا أستطيع مع ذلك صبراً. أراها كذلك فيذوب فؤادي رقة وحزناً، وتذهب نفسي عليها حسرة. إنه ليكاد يقضي علي الكمد ويقتلني الأسى إذا أنا تذكرت ما كان لوطني من العزة والشرف وما كان له من السيادة على الفرنجة ثم أراه صار بعد ذلك كله إلى الذل والهوان »[22].

وأنت تتصفح تراجم شعراء الجزائر في كتاب الزاهري تستوقفك مع كل قصيدة تلك الغلالة السوداء التي تنسدل على أعين غالبية الشعراء، كما تسمع حشرجة تخنق أصواتهم المبحوحة بالألم. وقد عمت هذه الظاهرة السوداوية أكثر من عشرين شاعراً لا لشيء سوى كما يقول الزاهري أن الشعر هو الشعور وأبناء الجزائري شعروا جميعاً بهذا الألم فما بالهم لا

يكونون شعراء أجمعين، فهذا أحد شعراء هذا السفر الذي يفتح التاريخ لميلاد الشعر الجزائري الحديث يقول معترفاً بوطأة الحياة القاسية في ظل سيادة استعمارية جائرة" «أما حياتي فحياة كل مسلم جزائري! حياة بلا غاية ولا أمل - حياة من لا يأسف على أمسه ولا يغتبط بيومه ولا يثق بغده...»[23]. الأمر الذي جعل صاحب الكتاب محمد الهادي الزاهري يعلق على مقولة الشاعر الشاب الأمين العمودي بقوله: «أنا لا أعرف أحدا يعيش بلا أمل، أما تقدير الغاية فإنه يختلف باختلاف الأشخاص، ومهما شهد العالم بأننا من جملة أبناء البشر فإنه يجري علينا في هذا العالم ما يجري على سائر بني البشر أجمعين. ولعل في هذا التعليق بعض التلطيف من شدة القتامة التي غلبت على روح الأمين العمودي؛ فالزاهري آل على نفسه وهو يقدم لجزئه الثاني أن تكون بغيته من وراء جهده:

بغيتي في الورى تقدم قومي — كي أرى نجم أمتي خير نجم
باسم الثغر لا يسامر إلا — كادحاً يفصل الأمور بعزم
ساطعاً يملأ الجزائر أنوا — را يكسو البلاد حلة علم
معجباً بالشباب في وثبة الضر — غام سعياً إلى المجادة يرمي
ذلك النجم لا الأزاهير تحكيه — بهاء ولا السماء بنجم
يقظة الشعب مستواه إذا ما — دب روح الحياة في كل قسم

***

... بيد أني إلى الجزائر أهد يه وحسن القبول غاية همي
وإلى الشعب من شباب وشيب فهمو معشري وأبناء عمي
ولمن يمقت الجمود ويأبى عيشة الجامدين في ذل يتم
وإلى الناشئين في الفكر والآ داب والمنشئين في خير رقم[24]

لذا قال الشيخ مبارك الميلي وهو يقدم كتاب الزاهري: «إني أعتبر بروز هذا السفر الجليل مبدأ لتاريخ حياة أدبنا الجديد. وعلقت جريدة النهضة التونسية عن الجزء الأول من كتاب الزاهري عام 1926 فجاء التعليق قائلاً: «تصفحنا الكتاب فوجدناه كتاباً عصرياً». وبالجملة فالكتاب يعطي صورة حقيقية وصحيحة عن النهضة الجزائرية الحديثة ويمثل روح شبيبتها، لا لشيء سوى أن هذا الكتاب يعتبر الأول من نوعه الذي جمع بين أدباء الجزائر الذين تقلهم أرض واحدة وتظلهم سماء واحدة ويتنفسون في هواء واحد ويتمتعون بخبرات وطن واحد كما قال مبارك الميلي.

هذا الوطن الذي يخاطب الشاعر محمد الهادي الزاهري من أجله أبناء وطنه ليذكرهم قائلاً: «إن بلادك أيها الجزائري غنية فلم لم تكن غنياً؟! إن آباءك وأجدادك كانوا يستدرونها بما يستدرها غيرك اليوم من آلات المخترعات، فلم لا تستدرها؟! إنهم أخذوا عليك أحشاء وطنك فلم لا تأخذ عليهم أحشاءهم؟!»[25] هذا الصوت التحريضي المنبثق من أعماق عشرينيات هذا القرن يعد جرماً لا يغتفر في القانون الاستعماري الفرنسي. لكن عزيمة الشباب تبدو أنها جنحت إلى التمرد عن كل

شيء، بما في ذلك المستعمر وبقايا زمنه المأجور. فيقول الشاعر محمد المولود بن الموهوب مخاطباً أبناء أمته:

... ونطلب بالعزائم كنز أرض ونبطل نصرة للكاذبينا
.... ألا يا قوم ما الإسلام هذا ودين الله رب العالمينا
.... أتى الإسلام يأمرنا بعلم وسير في المنافع ما حيينا
وجمع بين دنيانا وأخرى تدبر قول خير المرسلينا
ورفق واقتصاد واجتهاد وإحسان لكل مجاورينا
وصدق القول مع تحرير نفس من الأوهام ضد المفسدينا[26]

وقد كان لحركة جمعية العلماء المسلمين التي تأسست عام 1931 دور فعال في آثار المبدعين الجزائريين الذين ظهروا على أعقاب الحرب العالمية الأولى واكبوا ظهور حركة الإصلاح التي بدأت تباشيرها تظهر منذ عام 1924 في شكل **جمعية الإخاء العلمي**[27] تظهر في شكل مدارس حرة، وفي شكل كتاتيب قرآنية غايتها تزويد الناشئة بالسليقة اللغوية السليمة التي كان واحد كابن باديس يضعها من ضمن أهدافه الأساسية إذ يقول: «إننا والحمد لله نربي تلامذتنا على القرآن من أول يوم، ونوجه نفوسهم إلى القرآن في كل يوم، وغايتنا التي ستتحقق أن يكون القرآن منهم رجالاً كرجال سلفهم، وعلى هؤلاء الرجال القرآنيين تعلق هذه الأمة آمالها في سبيل تكوينهم تلتقي جهودنا وجهودها»[28]. من خلال هذا النص ندرك أن التوجه السلفي في

تلقين الناشئة كان من أهداف حركة الإصلاح الجزائرية، وكان القصد من وراء ذلك الحفاظ على الهوية الحضارية للأمة الجزائرية التي عمل ويعمل الاستعمار الفرنسي بشتى الوسائل من أجل إلغائها. كما كان التركيز على اللسان العربي بمرجعية قرآنية فيه دلالة على مقاومة العجمة التي توشك أن تأتي على سلامة النطق والعربية في الجزائر. وقد كان لهذا التكوين الديني واللغوي مفعوله الملموس في الحركة الأدبية الجزائرية؛ فكانت قصائد الشعراء ومقالاتهم وخطبهم تنبض بالفصيح المحكك حتى جعلت صاحب مجلة «**القلم الحديدي المهجرية**» والتي تصدر بأمريكا الجنوبية ويديرها الأديب جورج حداد يعلق على إحدى خطب ابن باديس قائلاً: «إن الكتاب المسلمين لا يجيدون مثل هذه التحاوير الراقية إلا لأنهم يدرسون القرآن الشريف. إن المسيحيين الذين لم يتأملوا القرآن ولم يدرسوا أسلوبه لا يستطيعون مهما حاولوا أن يبلغوا في العربية شأو الكتاب المسلمين[29]. وحتى الأديب الكبير أحمد زكي مبارك قد أشاد بدوره في العديد من المرات بالمستوى الرفيع الذي بلغته اللغة العربية في الجزائر تحت رعاية جمعية العلماء المسلمين فرأى في غزارة صحفهم ومجلاتهم متعة وغبطة تبعث على الفخر والاعتزاز. ويؤكد في جريدة «هنا الجزائر» أن الأدب في الجزائر قد بلغ مرتبة عالية من النضوج، وقد مهد هذا المستوى للعديد من الأصوات الأدبية الجزائرية آنذاك لتخرج من إطار المحلية الضيقة إلى رحاب الوطن العربي الأمر الذي فسح المجال، ولأول مرة، لأدباء جزائريين أن تظهر

أسماؤهم على صفحات دوريات عربية رفيعة المستوى من مثل جريدة اللواء المصرية، وجريدة الحضارة في الاستانة، وكانت أول الأصوات الجزائرية التي نشرت في مثل هذه المنابر الأدبية والفكرية الأديب الجزائري عمر بن قدور (1886 - 1932)[30]. إذ اعتمده مصطفى كامل مراسلاً لجريدة اللواء عام 1906. كما نشر في جريدة التقدم بتونس 1908، ونشر في جريدة الحضارة بالقسطنطينية سنة 1911 وفي عشر دوريات أخرى في المشرق والمغرب، وأصدر في عاصمة الجزائر جريدة الفاروق. ويعتبر رائد الصحافة الجزائرية باللغة العربية إذ استهلها منذ عام 1913.

كما ظهر اسم أديب جزائري آخر على ظهر صحف مشرقية مثل مجلة «**الفتح**» و«**المقتطف**» و«**الرسالة**» وهذا الاسم هو الأديب الجزائري الكبير محمد السعيد الزاهري. كما كان للأديب الطاهر بن عبدالسلام في أعوام 1924 و1925 الحضور المميز في جريدة النهضة التونسية واشتهر فيها كقلم سياسي مبرز[31].

هذه الأصوات الأدبية الجزائرية التي اخترقت مجال أرضها والتي جمع معظمها الأديب الشاعر محمد الهادي الزاهري في كتابه «شعراء الجزائر في العصر الحاضر» والصادر تباعاً عامي 1926 و1927 نجد أثر التكوين الديني واللغوي طفح على آثارهم الإبداعية والسياسية.

بالإضافة إلى هذه الروافد هناك رافد آخر تمثل في تعلق هؤلاء الأدباء، وبتحريض وتوجيه من أساتذتهم، إلى العناية

بالتراث الشعري العربي وبالتحديد بديوان العرب رمز عزتها ومفاخرها، فكان التطلع إلي مجاراة أساليب أساطنة البيان العربي من أمثال الجاحظ وابن الحميد وعبدالحميد الكاتب والحريري وشعراء الحماسة وأبي تمام والبحتري والمتنبي؛ إلى جانب العناية القصوى في التكوين بالقرآن الكريم الذي يعتبر الصلة الوثقى بالدين والبيان إذ يقول البشير الإبراهيمي: «وكيف لا تهتم بالقرآن وهو سلاحها الذي به تناضل، وسيفها الذي به تصول، وعدتها في الشدة...»[32]. كذلك كان موجه حركة الإصلاح عبدالحميد بن باديس[33] ما يفتأ يحفز على ضرورة العناية بالتراث في جانبه الشعري على وجه الخصوص فيقول: «الشعر العربي هو أصل ثروتنا الأدبية وأصل بلاغتنا ومرجع شعرائنا في اللغة والبلاغة والأساليب العربية، فدرسه والاستفادة منه أمر ضروري لحفظ هذا اللسان المبين. فكيف نبني دعوتنا إلى توسيع الشعر العربي بالتزهيد فيه...؟»[34] وقد ساد الاعتقاد عند رواد حركة الإصلاح، ومن نهج نهجهم، أنه لا يمكن أن تكون هناك نهضة ما لم يكن هناك تحكم في اللغة وتفقه في الدين ومن هناك اتخذ العلامة البشير الإبراهيمي مثل هذه المقاييس في كل ما ينشر بجريدة البصائر لسان حال جمعية العلماء المسلمين بعد جريدة الشهاب وبصفته رئيس تحريرها، ونائب رئيس جمعية العلماء، فكان يخاطب الكتاب والقراء في افتتاحياته مثلاً بهذا التوجيه قائلاً لهم: «اعلموا أن جريدتكم مظهر للبيان العربي فلا تنزلوا دون منزلتها»[35]. ونجد شاعر الحركة الإصلاحية محمد

العيد آل خليفة ينصح بدوره الشعراء الشباب المتعلقين بالتجديد ليؤكد لهم نهجه ونهج أقرانه:

إني أرى الأدب الجديد كساكما حللاً ترف بحسنها وبرودا
فتعهدا الأدب القديم فإنه أحلى محاورة وأصلب عودا

ويمكن إضافة عامل آخر يؤازر التعلق بالقرآن والشعر القديم في التلقين وهو دأب الشعراء الجزائريين على التمعن في روائع شعراء الحركة الشعرية المشرقية الإحيائية فلا يكاد يشك ناقد منصف أن النهضة الأدبية في الجزائر ما هي إلا امتداد لأختها في الشرق فعليها تخرج الشعراء الجزائريون وعلى هديها نسجوا، وربما بدأت النهضة الأدبية الجزائرية تقليداً لأختها بالمشرق وترديداً لأصدائها ومحاكاة لأشهر قصائدها التي بدأت تصل إلى الجزائر بواسطة المجلات والدور يات المهربة أو عن طريق تونس أين تتمركز الوفود الطلابية الجزائرية بجامع الزيتونة أو بالقرويين بفاس أو حتى بالأزهر. لذا نجد الشاعر محمد الهادي الزاهري يقول معترفاً: «من منا معشر الأدباء الجزائريين من لم يفتح عينيه منذ انتهت الحرب الكبرى على آثار مدرسة اسماعيل صبري وحافظ وشوقي وطه حسين وأحمد أمين والمنفلوطي والزيات من الرعيل الثاني. أقول الثاني لأنهم سبقوا بطبقة الشيخ محمد عبده وبمن التف حوله من أمثال رشيد رضا وعبدالعزيز جاويش وطنطاوي جوهري وعلي يوسف والمرصفي فكانت «**الهلال**» و«**المقتطف**» و«**المنار**». هذه الثلاث على

الخصوص رسل النهضة الأدبية المشرقية إلى الشمال الإفريقي وكان أساتذتنا لا يفتأون يتحرون لنا من منظومهم ومنثورهم ما يؤثروننا به لتثقيف عقولنا وإصلاح ألسنتنا وتبصيرنا بما تجود به أفكار المدرسة الحديثة في علم الأدب»(36).

إلا أنه لابد من الإشارة هنا إلى أن الانتصار القوي للأدب التقليدي والتشبث بالتراث في الشعر الجزائري لم يشجع تطوير الأدب حسب منظور التيارات الأدبية الحديثة آنذاك، كما أنه لم يهيء المناخ الذي يمكن أن يترعرع فيه الإحساس الجديد بالحياة لذا عرفت هذه الفترة، بالذات، أدباء ونقاداً وشعراء راحوا يدعون وسط هذا الانغلاق إلى ضرورة التجديد ومسايرة الحركة الأدبية في المشرق العربي والمهجر على أقل تقدير. لكن أصواتهم ظلت بصيصاً خافتاً لأن طغيان التمسك بالقديم أتى على كل أنواع الابداع المستحدث مما جعل مجهودات مدرسة الديوان النقدية مثلاً لا تجد لها صدى في أصوات الحركة الأدبية في الجزائر في العشرينيات. وظل الشعراء الجزائريون يلهجون بالثناء لشاعر كأحمد شوقي وحافظ ابراهيم والرصافي ويرون فيهم آخر عمالقة عصور الابداع، بل نجد وقوفهم المتحيز إلى جانب محمد مصطفى صادق الرافعي في معاركه الكلامية يجعل العديد منهم يصب جام غضبه على طه حسين ويرميه بأبشع الأوصاف كالإلحاد والمروق، ولم ير واحد كابن باديس من حرج يذكر في التصدي بالنقد الجارح لشاعر كأبي القاسم الشابي الذي أقدم على قراءة

الخيال الشعري عند العرب بمنظور لم يألف النقد العربي قديماً مثله ورأى في ذلك إخلالاً بقداسة عمود الشعر.

لكن القلة القليلة من دعاة التجديد في الشعر الجزائري آنذاك من أمثال الشاعر الناقد رمضان حمود (1928 - 1905) الذي ناصب المقلدين عداء سافراً، ودعا بصراحة، غير مسبوقة، إلى ضرورة التفتح على التوجه الإبداعي الجديد الرومانسي، وتطعيم الإبداع بروافد من الآداب الأجنبية كما فعل هو من خلال تجربته التي نهلت من الآداب الفرنسية الرومانسية الشيء الكثير وبخاصة مفهومه الثوري آنذاك للشعر والذي تكاد تجمع الدراسات النقدية على أنه استلهمه من قراءاته الكثيرة لشاعر الثورة الفرنسية فيكتور هيقو. أقول لقد بقيت صيحاته المبكرة التي تزامنت، إلى حد ما، مع حركة مدرسة الديوان والمهجر، قيد الحصار واللامبالاة من طرف حراس التراث وعشاق القديم من أمثال شعراء كالهادي السنوسي، ومحمد العيد آل خليفة ومفدي زكريا، شاعر الثورة فيما بعد، والأمين العمودي، ومحمد صالح خبشاش وغيرهم...

هذه الصيحات التجديدية التي لم تجد آذاناً صاغية، إلا مع مطلع الأربعينيات، وما بعدها، واحتضان الجيل الجديد لأفكارها بعد أن تشبع بروح الرومانسية الثورية التي وجدت هوى مكيناً في قلوب المبدعين الشباب فجعلت أديباً من الجيل الثاني كأحمد رضا حوحو رائد الفن القصصي في الجزائر يدافع عن هذه الأفكار باتزان أكثر وبحجج أعمق وأحياناً بانفعال شديد من أجل إطلاق

سراح الشعر الجزائري خاصة والأدب عامة من قيود التقليد والاعتراف للمبدع بغريزة الجنون والجنوح التي تؤجج العبقرية، وكان من المنتظر أن يهاجم رضا حوحو الخط المحافظ لجريدة البصائر التي لا تساوم في ميدان الفصاحة والعقيدة فقال في جريدة البصائر لسان حال المصلحين: «لا يمكن أن يسع صدرها لعموم جنونيات الأدب - والأدب جنون - لأن العبقرية جنون لا يؤمن بالحدود ولا يعرف القيود ولا يخضع لنظام وإلا فهذا الكلام عند النحاة والشعر عند العروضيين، ولجريدة البصائر عذرها فهي لسان حال حركة لا يمكنها أن تحيد عن خطتها لتتبع هوس أديب لا تدري أي مسلك يسلكه فيها. تريد نهضة أدبية فهل تريدها جديدة زاخرة بالحيوية والتجديد أم تريد منا أن نستمر في نفخ تلك الجثة الميتة والسير على غرار تلك الطريقة التقليدية»[37].
لقد حدد أحمد رضا حوحو في تدخله مصطلحات خليقة بالأدب والأدباء كالهوس والجنون واختراق المحظور وهو إدراك جديد لسيرورة الأدب التي يجب أن يكون عليها. إلا أن تيار التقليد والمحافظة جعل العديد من الأصوات الشعرية تدرك عن كثب المأزق الذي آل إليه الإبداع الجزائري بدون تميز لغثه من سمينه. من هناك كانت دوافع التجديد هي الأقوى وسرعان ما تقوضت دعائم القديم في وجه رياح التجديد العاتية التي آمن بها الجيل الجديد من الشعراء الجزائريين من الذين سيغطي نتاجهم الأدبي المشحون بالروح الرومانسية الثائرة مطلع الأربعينيات وطوال الخمسينيات.

مفهوم الشعر لدى رواد الشعر الجزائري الحديث:

من خلال المفهوم المحافظ الذي بني أساساً على قداسة اللغة واحترام الدين والتعلق بالتراث الشعري القديم ممثلاً في مدرسة الإحياء كانت منتظراً أن تصدر الأحكام على الشعر أو مفاهيمه من صميم هذا الوعي التقليدي المحافظ. من هنا كان مفهوم نقد الشعر بالنسبة إلى الجيل من الرواد هو كل ما جادت به قريحة الأوائل في هذا المضمار فكان معولهم النقدي في فهم الشعر يرتكز على اجتهادات قدامة بن جعفر وابن قتيبة والجاحظ والآمدي وابن رشيق فجاءت المحاولات النقدية لأبي اليقظان أو محمد الهادي الزاهري أو حتى ابن باديس وسمية البشير الإبراهيمي تؤكد الرباط المتين الذي يجمع بين هؤلاء ورواد النقد القدامى. إنهم ينطلقون من مفهوم الإحياء الشامل، بل من مفهوم سلفي مفاده لا يصلح حال هذه الأمة إلا بما صلح به أولها وهو أحد شعارات إحدى جرائد جمعية العلماء المسلمين لذا لا يمكننا أن ننتظر طفرة جديدة أو مسعى حثيثاً لإرهاصات تنبئ بعهد جديد لمفهوم الشعر.

فحال الأمة الجزائرية آنذاك كان يقتضي منها الحفاظ على فرض الكفاية، وهو العودة إلى الأصول أو تأصيل الأصول من جديد قصد مواجهة المسخ والاستلاب الثقافي الذي يهدف إليه المستعمر الفرنسي. فكانت سنتهم ومنهاجهم في الإبداع هو كل ما روي عن أرباب البيان القدامى. وهذا تعريف أحد شعراء ذلك

الجيل وهو الأديب أحمد الأكحل[38] في مقاله المنشور بجريدة النجاح عام 1929 تحت عنوان «ما الشعر؟» جاء فيه: «إن الشعر هو الكلام الموزون المقفى السهل العبارات ذو الخيال البديع والاستعارات البليغة الفائقة والمعاني الرقيقة الشائعة دون الغريبة لأن البلاغة ما فهمته العامة والخاصة»[39]. فهذا التعريف البسيط يكاد يكون قالباً واضحاً لذلك المفهوم القديم الذي درجنا على معرفته في نقدنا القديم. أما ماهية الشعر فإننا نجد أبا اليقظان (1913 - 1973) يحاول أن يغوص إلى طياتها الخلفية إلا أنه في آخر المطاف لا يخرج عن مفهوم العرب للشعر بكونه ديوان مفاخرها وخزانة معارفها فيقول: «أعلم أن آداب كل أمة مرآتها ومرآة الأدب الشعر. فالشعر هو مظهر تظهر فيه مشاعر الأمة وتتجلى فيه أحوالها وتتراءى للرائي نفسياتها ويعرف به درجة مزاجها العقلي...»[40] والشعر في آخر مدركات أبي اليقظان هو درء مفسدة ودفاع عن مصلحة كما يعتبر سلاحاً لا تكتمل حياة الأمة إلا به. في حين نجد محمد الهادي السنوسي مؤلف كتاب شعراء الجزائر يقترب إلى حد ما من الوعي الوطني في مفهومه للشعر حتى ولو أنه اكتفى بالتلميح والتلويح لدور الشعر في الثورة الفرنسية وكيف كان شعراء أمثال فيكتور هيقو ولامارتين قدوة في الدفاع عن الحقوق والعدالة والمساواة إلا أنه لم يصرح بالمقصود لأن الوضع الاستعماري آنذاك كان على أشده من خنق لأنفاس الأمة الجزائرية وكانت السلطات الاستعمارية تتأهل للاحتفاء بالذكرى المئوية على استلاب الجزائر واعتبارها قطعة من

فرنسا أو استرجعت إلى أصلها اللاتيني. ومع هذا نجد الزاهري كأنه كان يعي الهدف من تصنيفه لديوان شعراء الجزائر إذ عمد إلى طرح كل ما من شأنه أن يجلب اليأس والخمول إلى أمته فتجاوز في مختاراته الشعرية كل أنواع المديح والمراثي والهجاء فجاء كتابه حافلاً بما دون ذلك ليكون محفزة لليقظة ومؤشراً لعزيمة الشباب المثقف بالعربية. فورد في متن هذا الديوان الشعري قول الشاعر محمود بن دويدة:

الشعر خير كفيل بالرقي إلى — أفق الكمال وصرح العز والرتب
الشعر وحي الشعور الحي تحمله — رسل الحماية والأخلاق والأدب
الشعر يبسط أيدي البخيل إلى — إنفاق ما كسبت يداه من نشب
كم كهرب الشعر لولا ما بلينا به — من الزمان الذي يقضي على الأدب
الشعر مثل الروح مهما قام واثبه — في القلب حرك فيه نشوة الطرب
كم أمة قام فيها شاعر فطن — يجدد المجد فاستعلى على الشهب
فانظر إلى الشرق في إبان نهضته — تلقى فتى الشعر يحدو الشرق في الطلب
يحرك الجامد الواهي على كسل — حتى يهون على الواهي لظى اللهب
ولن تجد مثل «شوقي» حين تنصفه — شعراً ولو بين غير العرب والعرب..(40)

لعلنا بعد هذه الأمثلة نخلص إلى القول بأن الشعر الجزائري الحديث ظل حبيس أغراض وأنماط أملتها ظروف المرحلة الاستعمارية والإصلاحية فجعلت هذه الأخيرة بتوجيهها الشعراء

بمثابة المبشرين بمبادئ الإصلاح ومتحملين مسؤولية الوعظ وعاكفين على تقديم أنفسهم كنماذج بشرية لا يأتيها الباطل، نابذين ذواتهم تحت وقع إرادة الإصلاح الأمر الذي جعل من حين إلى آخر شكاوى الامتعاض تتعالى ضد هذا التوجيه الذي لا يراعي لغريزة النفس حقها في البوح. وخلاصة هذه النظرة المحافظة قد جمع حصادها الشاعر حمزة بوكوشة في مقاله المشوب بروح التساؤل قائلاً في عنوانه «هل في الجزائر شعراء؟». ليخلص بالقول: «هذا الشعر الذي سمعته اليوم في الجزائر هو على اختلاف قائله وعلى التفاوت الموجود بينه في الألفاظ والمعاني والتراكيب والأوزان قد بلغ من الصنعة ما بلغ فهو من الناحية الموضوعية حقير فقير مبتور الصلة بينه وبين القراء. فكان الشعر عند شعرائنا اليوم ومتشاعرين هو التهنئة بمولود أو تأبين مفقود، أو تحية مدرسة بمناسبة افتتاحها أو تحية جمعية بمناسبة اجتماعها أو قطع غزلية كإرشادات الصوفية لا تخلو من تورية لفقدان الشجاعة الأدبية»[41]. قيل هذا الكلام عام 1949 وهو بمثابة الإدانة إلى شعراء الجيل الأول الذي أعقب الحرب العالمية الأولى. إنها هزيمة الشعر الحقيقي أمام وقع الظروف القاسية التي آلت على الشعر الجزائري الحديث أن يكون صنماً بارداً يؤدي دور التمثال الذي لا يؤثر ولا يتأثر، ويخرج الشاعر من طور الإنسانية المبدعة ليكون جماداً تفعل فيه المقادير فيرد عليها بالتجلد دون أن يفسح المجال لتأوهات النفس الحبلى بالمآسي، ولا إلى نبضات القلب المعني بالآمال والآلام. هذا مجمل ما يمكن أن يعاب على الفكر الإصلاحي وما جناه على الشعر

كفن من فنون القول والجمال الذي يعشق الحرية والهيام في أودية الخيال. كمشيئة إنسانية وربانية.

تيار التجديد في الشعر الجزائري الحديث

يقف الشاعر الشاب رمضان حمود (1906 - 1928) في تيار الشعر الجزائري المحافظ كإحدى النتوءات البارزة التي تمزق خط الرتابة والاستمرارية فيه، ويعتبر أول مجدد في الشعر الجزائري الحديث والثائر على مبادىء وأهداف مدرسة الإحياء الشعري بزعامة أمير الشعراء أحمد شوقي الذي يرى فيه شعراء التقليد والمحافظة في الجزائر من أمثال محمود بن دويدة هذا الرأي الشعري:

... الشاعر الفرد في مرقى بدائعه　　الطائر الصيت في الأجيال والحقب
النادب الشرق يوم الروع يوقظه　　الناظم الشعر في الميدان والحرب
المحيي اللغة الفصحى وقد فقدت　　ما كان فيها من الإعجاز والعجب
الحائز السبق في الأقران من زمن　　لكنه لم يزل في السبق ذا دأب
الشرق أوجده من بعد نكتبه　　لكنها بعده جدت إلى الهرب
الشرق أوجده في خير مجتمع　　واعي له ذمة الأخيار في النسب
العبقري الذي في النيل آيته　　تعلو على آية الكتاب في الكتب
شوقي، إليك وإن قصرت في كلمي　　أهدي تحية شعب لج في نصب
شعب توالى عليه الخطب يفجعه　　في كل يوم بأنواع من العطب[42]

هذا تقدير لأمير الشعراء من طرف شعراء الجزائر آنذاك وحركة المصلحين بزعامة عبدالحميد بن باديس لم يتورع رمضان حمود من الإقدام على هدم أركانها بأسلوب نقدي لا يقل حدة عما أسدته مدرسة الديوان إلى شوقي بمصر.

هذا الشاعر الشاب المتمرد نجده لم يتردد، والأمة العربية تتأهب للاحتفاء بتتويج شوقي بإمارة الشعر العربي، فيشرع متخذاً من مجلة الشهاب المحافظة عام 1927، وابتداء من الثاني من شهر فبراير - شباط، منبراً لنشر سلسلتة النقدية النارية ضد شوقي وتيار المحافظين والمقلدين، وقد نشر تأملاته النقدية الجريئة آنذاك تحت عنوان «**حقيقة الشعر وفوائدة**» وهو تساؤل مشروع ينم عن روح تواقة للتساؤل والتطلع فيقول في حق شوقي: «إن شوقي لم يأت بجديد لم يعرف من قبل، أو من طريقة ابتكرها من عنده وخاصة به دون غيره، أو اختراع أسلوب يلائم العصر، وأكثر شعره أقرب إلى العهد القديم منه إلى القرن العشرين الذي يحتاج إلى شعر وطني قوي سياسي حماسي يجلب المنفعة ورفع الضرر ويحرك همم الخاملين خصوصاً والشرق في فاتحة نهضة جديدة»[43]. إن شعر شوقي في رأي رمضان حمود لم يأت بجديد، في حين أن حال الأمة العربية يستوجب أكثر من التغني بجمال القصور والمتنزهات وجعل الشعر حلية كجواري القصور. إنه يعرب بكل أسف ومرارة عن أن شعر شوقي لم يختلف في شيء عن شعر من سبقوه سواء من ناحية الموضوعات أو اللغة أو حتى في محاولاته المسرحية التي كان أولى به كما يقول رمضان حمود

أن يسلك فيها نهجاً دراميا حاراً أو ملهباً للنفوس التواقة للتحرر. ويبدو أن رمضان حمود كان متشبعاً بأفكار الشعراء الرومانسيين الغربيين وفي طليعتهم الفرنسيين الذي كان يقرأ لهم في لغتهم فهو لا يحيد كثيراً عنهم في مفهومه للشعر كفيض للأحاسيس التواقة للحرية والمفعمة بالبوح عن هواجسها الداخلية مركزاً كباقي الرومانسيين عن دور العاطفة في العملية الإبداعية مع الصدق الذي يسمو بالشعر عن ضحالة التنميق والتزويق التكلف البارد والكذب الفادح، وكثيراً ما حذر الشعراء المقلدين والذين يعتمدون على بضاعة يحسبون أنها تؤهل للخوض في مدارات الشعر الحقيقية كالنحو والصرف والعروض والبلاغة باعتبارها الأدوات الضرورية التي تؤهل لكتابة الشعر. إنه يرفض مثل هذه الآراء القديمة التي تكرس، ودون أن تدري، ظاهرة المحافظة والاجترار.

الشعر في رأي رمضان حمود الذي لا يصدر عن نفس حساسة فإنه لن يتمكن من التسرب إلى أعماق نفوس المتلقين، بل لا يخلد طويلاً ولا يلبث أن يقضي عليه النسيان والإهمال فقال مُلحقاً للمقلدين:

فقلت لهم لما تباهوا بشعرهم ألا فاعلموا أن الشعور هو الشعر

أن يسلك فيها نهجاً دراميا حاراً أو ملهباً للنفوس التواقة للتحرر. ويبدو أن رمضان حمود كان متشبعاً بأفكار الشعراء الرومانسيين الغربيين وفي طليعتهم الفرنسيين الذي كان يقرأ لهم في لغتهم فهو لا يحيد كثيراً عنهم في مفهومه للشعر كفيض

ويكفي أفكار رمضان حمود التجديدية أنها أفرزت شعراء من الجيل الجديد أمثال محمد البشير العلوي وأحمد سحنون ومبارك جلواح الذين تميزوا بنظرتهم الوجدانية التي جعلت واحداً كمبارك جلواح يعرب عن مفهومه الجديد للشعر في جريدة الأمة قائلاً: «إني ما كنت أقول الشعر لطلب محمدة أو لرضاء أحد أو لدرء سخط الساخط وإنما أقوله مني وإلي وأترنم به لتسلية قلبي من بعض ما يعانيه من الأوهام والأوصاب المتراكمة عليه ولا أتألم لفقد الحطام أو لذكرى الكنس والآرام ولكني أتألم وأشكو تعلقاً بحب أشياء سبقتها في الوجود وعند الله خبرها»[44].

بعد هذا التوجه الذي افتتحه مبكراً الشاعر رمضان حمود وأقدم فيه على كسر عمود الشعر إذ يعتبر أول من نشر محاولة في شعر التفعيلة وذلك عام 1928، وكانت فاتحتها قصيدته «يا قلبي» التي نشرت لأول مرة بجريدة وادي ميزاب عدد 95 الموافق 10 أوت 1928 والتي طبق فيها مفهومه للشعر الصادق كما يراه والذي يستوجب عدم التقيد بالوزن والقافية فلجأ إلى تقسيم أبياته الشعرية في شكل تقابلي أو في شكل متتاليات متساوية تنتهي بقوافي متراوحة لا أثر لوزن فيها إطلاقاً، ويراعي حيناً آخر الأوزان كأن يقول مثلاً:

أنت يا قلبي فريد في الألم والأحزان ونصيبك من الدنيا الخيبة والحرمان

أنت يا قلبي تشكو هموماً كباراً وغير كبار

أنت يا قلبي مكلوم، ودمك الطاهر يعبث به الظهر الجبار

ارفع صوتك للسماء مرة بعد مرة

وقل اللهم إن الحياة مرة

أعني اللهم على اجتراعها

وامددني بقوة فإني غير قادر على احتمالها

اللهم إنها مرة ثقيلة فليس لي فيها طريقاً

ويلاه من هم يذيب جوانحي فكأنها في القلب جذوة نار

نفسي معذبة بهمة شاعر دمعي على رغم التجلد جار

حظي على متن النوائب راكب تمشي به لمحطة الأكدار..

يا قلبي هل لأوصابك من طبيب يداويها ؟

وهل لحزنك من غاية يقف فيها

ما هذا الشقاء الذي تهز منه جوانبك؟

وما هذه الكآبة التي ترافقك وتجانبك؟

أما آن للسعادة أن تشرق في سمائك

أما آن للبدر أن يسطع في ظلمائك

أما آن ينطق بالأفراح دهرك الصموت...

ثم يأتي بمقطوعة تحتوي على خمسة أبيات موزونة مقفاة من البحر الخفيف ويعود بعدها إلى نظامه الخالي من الوزن المتراوح القافية(45).

هكذا نلحظ من خلال نماذج رمضان حمود الستة التي تمثل نسبة معتبرة من مجموع شعره الذي لا يتعدى ثلاثين قصيدة، لأنه مات في ريعان الشباب وهو لم يتجاوز الثانية والعشرين من عمره. هذا الاندفاع نحو التجديد على غير مثال سابق وكان على وعي تام بإتيانه بهذا النموذج الذي هو تطبيق أمين لنظريته النقدية التي دعا إليها وأصر فيها على عدم اتخاذ الوزن والقافية مقياساً للشعر الجديد. وهو ما لاحظه الشيخ عبدالحميد بن باديس نفسه حين أبنه بكلمات معبرة في جريدة الشهاب تحت عنوان «**فقيد الأدب والنهوض السيد رمضان حمود رحمه الله**» جاء فيها: «كان هذا الشاب الأديب الناهض ركناً ركيناً من أركان النهضة الأدبية بالجزائر ولو أمهلته الأيام لكان نابغتها في الأدب بمعناه الصحيح. وإن فيما نشره له **الشهاب** في السنوات الماضية لدليل واضح على ما نقول. فموته مصاب قومي مؤلم، ترك فراغاً عظيماً في صف العاملين للنهوض الأدبي والرقي الفكري بالمجتمع الجزائري فلذا ذكرنا لقراء **الشهاب** مختصرة ترجمته في هذا القسم من مجلتهم ليكونوا - كما عرفوا فيها أدب المنظوم والمنثور - عارفين بصورة مصغرة من ترجمة حياته»[46]. هكذا قدم ابن باديس للقراء أحد رواد التجديد في الشعر الجزائري والذي وقف في وجه شوقي ومن على شاكلته معترفاً له ابن باديس - بالرغم من حداثة سنه بأنه ركن ركين للنهضة الأدبية الجزائرية ونابغتها. لكن هذه المحاولة التجديدية الجريئة داخل وسط إبداعي كانت فيه السيادة والريادة للموزون

المقفى كان عليها أن لا تعرف تواصلا إلا في حدود 1955 حين أقدم الشاعر الشاب أبو القاسم سعدالله على نشر أول قصيد حرة له في جريدة البصائر تحمل عنوان «طريقي» وذلك في تاريخ 23 مارس 1955 والتي تجمع الدراسات التي تناولت حركة الشعر الجزائري الحر على أنها فاتحته في هذا المطاف.

بعد محاولة رمضان حمود الرائدة التي لم يكتب لها التواصل بسبب موت الشاعر المبكر أو بتعبير ابن باديس لكان ركناً ركيناً للنهضة الأدبية الجزائرية لو أمهلته الأيام لأن صفاء شاعريته جعلت الأيام تدرك توهجاتها حين عمد إلى توصيفها قائلاً: «كان الفقيد مشغوفاً بجمال الكون يرى كل ما فيه موزوناً متسقاً كوزن قصائد الشعر واتساقها، فكان نظره هذا إلى الكون هو مصدر شاعريته ومهبط وحيها، وكان هذا شغوفاً ببليغ **الشعر العصري** يحفظ كل ما يعجبه منه فكانت أساليب الشعراء العصريين بالشرق أصل ملكة بيانه.فجاء شعره كونياً اجتماعياً سهلاً في أسلوب جميل رصين. وجاءت أكثر كتاباته كشعر منثور»[47] لعمري إنه لحكم نقدي استشرافي فيه إدراك لمعين العصرنة الإبداعية وفيه إشارة إلى الشعر المنثور المرسل كما فيه إقراراً بتقبل التحديث حتى ولو كان لا ينسجم مع الإطار الذي تنتجهه جمعية العلماء المولعة بشعر الإحياء الذي دشنه البارودي ونفث فيه حرارة الروح شوقي وحافظ. من هنا ندرك سر فتح **الشهاب** لصدرها أمام ابتهالات رمضان حمود الشبابية العصرية. إن درجة الوعي التي يمكن استخلاصها من تقديم ابن باديس

لشاعرية رمضان حمود تجعلنا نسلم بأن حركة الإحياء والمعاصرة كانت على الطريق القويم وكانت كفيلة بأن تعلق عليها آمال النهوض بالمجتمع الجزائري دينياً وسياسياً وثقافياً.

من هنا نجد الآراء النقدية والإبداعية الداعية صراحة إلى انتهاج النهج الرومانسي بدأت تطغى في مطلع الأربعينيات وحتى عام 1955 تاريخ ظهور الشعر الحر، وعلى أعقاب اندلاع ثورة التحرير وانصراف الشعر إلى الميدان النضالي.

خلال هذه الفترة راحت تكتب المقالات النقدية الداعية إلى التجديد كمقالة «موقع الكلام في النفوس» للشاعر محمد البشير العلوي المنشورة بجريدة الشهاب، وكذلك مقالة «**وحي الشاعر**» لأحمد بن ذياب، و«**الشعر والنفس**» لأبي مدين الشافعي التلمساني مما يجعلنا نستطيع القول أن هذا التوجيه كان موازياً لما كان معروفاً في الوطن العربي. وقد بلور هذا التوجه بشكل واضح على أعقاب الحرب العالمية الثانية الأديب الناقد أحمد رضا حوحو الذي يقول في إحدى تعريفاته للشعر: «إن الشعر لم يعد ذلك الكلام الموزون المقفى، والكتابة لم تعد تلك الألفاظ الرنانة والتراكيب الصحيحة. نعم إن هذه المواد ضرورية لكل أدب وفن ولكنها ليست هي الأدب والفن فما هي إلا هيكل تنقصه الروح وهذه الروح هي الصدق في التعبير عن المشاعر والإحساسات وخلجات النفس وبها يتسنى لك النفوذ إلى مشاعر الغير ومخاطبة أرواحهم. فأنت أديب أو فنان إذا استطعت أن تعبر تعبيراً صحيحاً عن مشاعرك وإحساساتك وأن تصور

تصويراً صادقاً أخيلتك وخلجات نفسك دون أن تحسب للقراء حساباً وأن تجعل نصب عينيك رضاهم أو سخطهم»[48] **هكذا** نلاحظ نضج التصور النقدي الذي بدا مندفعاً عاطفياً مع رمضان حمود، متذبذباً انفعالياً لدى مبارك جلواح رصيناً واعياً مكتمل الرؤية مع أحمد رضا حوحو.

هذا التوجه النقدي الجديد أثمر ثلاثة أصوات تعتبر أحسن من يمثل مرحلة الأربعينيات والخمسينيات وهم على التوالي: عبدالله شريط في ديوانه «**الرماد**» مع تقديمه التنظيري لمفهومه للشعر، وكذلك محمد الأخضر السائحي في **همساته** وأخيراً رائد مجلة «**هنا الجزائر**» الشاعر الطاهر بوشوشي المغرم بالأدب الفرنسي، ويمكن إضافة رائد الشعر الحر الجزائري أبو القاسم سعدالله في ديوانه «**ثائر وحب**» الذي مزج فيه بين الرومانسية والثورية، غير أنه كما يقول أحد الباحثين: «إن الأدباء والشعراء الجزائريين لم يلتزموا بالرومانسية مذهباً وإنما اقتصروا في الأغلب الأعم على الأخذ بهذا المذهب فيما يمت بصلة إلى الشعر والأدب خاصة، وهم في هذا لا يختلفون عن بقية الأدباء والشعراء في الوطن العربي»[49]. وخلاصة القول أن الشعر الجزائري الحديث عرف محطات كانت انطلاقتها المرحلة الإحيائية تحت رعاية جمعية العلماء المسلمين ثم تلتها مرحلة النزعة الثورية التمردية المنبثقة عن الفكر الرومانسي الذي عم الوطن العربي في بداية الأربعينيات فكان في الجزائر بمثابة التمهيد المباشر لظهور حركة الشعر الحر مع انطلاقة ثورة التحرير الكبرى والذي سيكون فاتحة

بداية الشعر الجزائري المعاصر ولعله جدير بنا أن نختم هذا المطاف بهذه الإشارات الدالة التي ذكرها الإمام ابن باديس وهو يتحدث بين الجموع في ذكرى الشاعرين الكبيرن: شوقي وحافظ ليخلص بعد الموازنة الموفقة بينهما إلى القول النصوح - وما أغناه من قول - لو يعقلون: «إن مما نفع حافظاً ما مسه من الألم مع قومه. وقد كان يطالع **الأغاني والعقد الفريد** ويعيد مطالعتهما المرة بعد المرة، وأن يطالعوا الآداب الغربية في اللغة الفرنسية، وأن يمازجوا قومهم ليألموا وينعموا - إن كان نعيم - معهم، لتكون لهم منزلة أدبية عالمية، وآثار بارزة في الحياة الجزائرية»(50).

الهوامش

1) د. عبدالله ركبي: الشعر الديني الجزائري الحديث. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر. 1981، ص 2.

2) يمكن الرجوع إلى هذا النوع من الأدب الموالي لفرنسا إلى جريدة النجاح التي أسسها المفتي عبدالحفيظ بن الهاشمي سنة 1919، وظلت تصدر إلى آخر عدد يوم الفاتح من سبتمبر 1956. كذلك يمكن العودة إلى مجلة هنا الجزائر التي ظهرت عام 1948.

3) د. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث. أطروحة مخطوطة ص 5.

4) آثار الإمام عبدالحميد بن باديس. مطبعة دار البعث. قسنطينة. الجزء الثالث. ص 105-104.

5) أبو القاسم محمد الحفناوي: تعريف الخلف برجال السلف. مؤسسة الرسالة والمكتبة العتيقة. الطبعة الثانية. 1985. ص 8.

6) الدكتور محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث. ص 6.

7) محمد الهادي الزاهري: شعراء الجزائر في العصر الحاضر. مطبعة النهضة. تونس. 1927. ص 7-8.

8) محمد البشير الإبراهيمي. جريدة الشهاب. ج9 و10. (أوت 1934). الجزائر.

9) إبراهيم أبو اليقظان: رد الحائرين. طبعة تونس. ص 64.

10) د. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث. ص 3.

11) آثار الإمام عبدالحميد بن باديس: الجزء الثالث. ص 80.

12) محمد الهادي الزاهري: شعراء الجزائر في العصر الحاضر. الجزء الثاني. ص 35.

13) محمد الهادي الزاهري: شعراء الجزائر في العصر الحاضر. الجزء الثاني. ص 35.

14) انظر تفاصيل أكثر عن موقف جمعية العلماء المسلمين في التبشير بقلم البشير الإبراهيمي قائلاً: «وقد راعت هذه الجمعيات (التبشيرية) في اختيار المراكز نفسية السكان وحالة المعيشة ومن أهم المراكز مركز «ورقلة» في الجنوب الجزائري حيث يكثر طروق المجاعات، ومركز «بني اسماعيل» قرب بجاية، ومركز «إغيل علي» ومركز «لزواوة»...

سجل مؤتمر جمعية العلماء المسلمين الجزائريين. المطبعة الجزائرية الإسلامية قسنطينة. الجزائر 1935. ص 65-66.

15) آثار الإمام عبدالحميد بن باديس. الجزء الخامس. ص 49.

16) محمد الهادي الزاهري: شعراء الجزائر في العصر الحاضر. ج 2، ص 52.

17) محمد الهادي الزاهري: شعراء الجزائر في العصر الحاضر الجزء الثاني. ص 33.

18) المرجع نفسه: ص 43-47.

19) محمد الهادي الزاهري: شعراء الجزائر. الجزء الثاني. ص 43.

20) آثار الإمام عبدالحميد بن باديس الجزء الثالث. ص 103.

21) أبو اليقظان: جريدة وادي ميزاب. 1927.

22) محمد الهادي الزاهري: شعراء الجزائر. الجزء الثاني. ص 5.

23) المرجع نفسه: الجزء الثاني. ص 20.

24) محمد الهادي الزاهري: شعراء الجزائر في العصر الحاضر الجزء الثاني. ص 12-13.

25) محمد الهادي الزاهري: شعراء الجزائر في العصر الحاضر الجزء الثاني. ص 44.

26) محمد الهادي الزاهري: شعراء الجزائر في العصر الحاضر الجزء الثاني. ص 44-45.

27) انظر تفاصيل أكثر عن نشوء الحركة الإصلاحية في الجزائر بقلم الابراهيمي تحت العناوين التالية: نشوء الحركة الإصلاحية ف ياالجزائر بقلم الإبراهيمي تحت العناوين التالية: نشوء الحركة الإصلاحية في الجزائر، الخطوة الأولى، جمعية العلماء فكرة، جمعية العلماء عقيدة، جمعية العلماء حقيقة واقعة، جمعية العلماء من الطرق، موقف الجمعية من التعليم، موقف الجمعية من البدع والمنكرات العامة، موقف الجمعية من الإلحاد، موقف الجمعية من التبشير، موقف الجمعية من بقية الرذائل، جمعية العلماء كما هي... سجل مؤتمر جمعية العلماء 1935. نادي الترقي. الجزائر ص 40-72.

28) عبدالحميد بن باديس: الشهاب العدد الخاص بالتفسير. ص 167.

29) جريدة الشهاب، الجزء الثالث. مارس 1930.

30) الدكتور صالح خرفي: عمر بن قدور الجزائري. المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري 1948. ص 9-10.

31) محمد الهادي الزاهري: شعراء الجزائر في العصر الحاضر الجزء الثاني. ص 61-62.

32) سجل مؤتمر جمعية العلماء المسلمين 1935. ص 58.

33) هو عبدالحميد بن محمد المصطفى بن المكي بن محمد بن كحول بن الحاج علي النوري بن محمد بن محمد بن عبدالرحمان بن بركات بن عبدالرحمان بن بديس. ولد بقسنطينة يوم الثاني عشر ربيع الثاني من عام 1307هـ الموافق للخامس ديسمبر سنة 1889. وتوفي بقسنطينة يوم الثامن عشر ربيع الآخر من عام 1359هـ الموافق للسادس عشر أفريل 1940. والدته الزهراء بنت بن جلول «عمة السيد الطبيب محمد الصالح بن جلول». أسندت إليه رئاسة جمعية العلماء المسلمين وهو غائب يوم تأسيسها بنادي الترقي في عاصمة الجزائر شهر ماي 1931 (1350هـ) وكان تأسيس الجمعية رداً علمياً على إقامة فرنسا مهرجان احتفالها بالذكرى المئوية لاحتلالها للجزائر... وتحديها بذلك لشعور المسلمين الجزائريين. وكان تأسيس الجمعية بسعي واجتهاد من أعيان الجزائر. ويعرفها الإبراهيمي في سجل مؤتمر الجمعية الخامس 1935 على أنها: «جمعية علمية دينية تهذيبية». ص 69.

34) مجلة الشهاب. مارس 1930. ص 226.

35) جريدة البصائر. 2 مارس 1947.

36) الدكتور صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث. ص 15.

37) أحمد رضا حوحو: جريدة البصائر. 19 ديسمبر 1952.

37) محمد الهادي الزاهري: شعراء الجزائر... الجزء الثاني. ص 132.

38) الدكتور محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث. ص 41.

39) أبو اليقظان: ديوان. الجزء الأول.. نشر جمعية التراث، غرداية، الجزائر 1988، ص 53.

40) محمد الهادي الزاهري: شعراء الجزائر... الجزء الثاني. ص 144.

41) البصائر. عدد 85. المؤرخ في 5 جويلية 1949.

42) محمد الهادي الزاهري: شعراء الجزائر الجزء الثاني. ص 45.

43) رمضان حمود: جريدة الشهاب. فبراير 1927.

44) جريدة الأمة. عدد 119. المؤرخ في 27 أفريل 1937.

45) هكذا في الأصل والصواب فيها طريق.

46) د. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث.. 142-143.

47) آثار الإمام عبدالحميد بن باديس. الجزء الثالث. ص 71.

48) آثار الإمام عبدالحميد بن باديس. الجزء الثالث. ص 72.

49) جريدة البصائر عدد 53 المؤرخ في 18 أكتوبر 1948 (أحمد رضا حوحو الأدب وفنونه).

50) د. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث. ص 100.

51) آثار الإمام عبدالحميد بن باديس. الجزء الثالث. ص 71.

* * *

التفكيكية وقراءة النص

إحسان صادق سعيد

تولي التفكيكية Deconstruction قراءة النصوص جانباً كبيراً من اهتمامها، فقد تميزت بأنها «نشاط قراءة يبقى مرتبطاً بقوة بالنصوص واستجوابها، ولا يمكن أن يوجد مستقلاً كنظام مفاهيم فاعلة قائم بذاته»[1] ولم يكن من الغريب أن تستأثر النصوص الفلسفية بالمقام الأول من بين النصوص التي تهتم التفكيكية بها؛ ذلك أنها نشأت أساساً في أحضان الفلسفة، فـ «التفكيكية التي يتصورها جاك دريدا كهدم منهجي للميتافيزيا الأوروبية يمكن تحديدها، في طور أول، كمحاولة لتفكيك الفكر النقدي للتراث الفلسفي المأسس، ولطرح سيطرة المفهوم، والمفهمة للنقاش»[2]. وقد تركت هذه النشأة الفلسفية أثرها في مقاربة التفكيكية لمختلف أنواع النصوص؛ ولذا ذكر بعض الدارسين أن «التفكيك، بالمعنى الدقيق، مقاربة فلسفية للنصوص أكثر مما هي أدبية»[3].

لقد حاول دريدا «نقض الفكر الغربي منذ أيام أفلاطون وأرسطو حتى هيدجر وليفي شتراوس وكذلك سوسير، واتهم ذلك الفكر الفلسفي بما سماه التمركز المنطقي، وهو الارتكاز على المدلول، وتغليبه في البحث الفلسفي واللغوي، حتى عندما يحاول أولئك المفكرون عزل المدلول فإنهم سيتعينون على ذلك بمدلول بديل. ولكي يثبت دريدا مقولته ، أخذ في تشريح كتابات

الفلاسفة وذلك كي ينقض التمركز المنطقي من داخل حصونه، فصار الكاتب ينقض نفسه بنفسه من خلال كتاباته»[4].

إن هذا التمركز حول المنطق أو العقل، أو ميتافيزيقا الحضور lego centrism، يعني «القول بوجود سلطة أو مركز خارجي يعطي الكلمات والكتابات والأفكار والأنساق معناها، ويؤسس مصداقيتها (....) لكن ذلك كان في فترة سيادة التفكير العلمي وسلطة المنهج التجريبي، بينما تنشأ التفكيكية داخل الشك الجديد الذي خيم على العالم: الشك في المعرفة اليقينية، الشك في قدرات العلم، الشك في قدرات العقل ، والشك النهائي في وجود مركز، أي مركز، مرجعي خارجي يعطي الأشياء شرعيتها ، ويمكّن اللغة من الدلالة»[5].

لقد كان لعداء التفكيكية للتمركز المنطقي أثره في التنظير النقدي التفكيكي من جهة، وفي طبيعة نظرة التفكيكيين إلى النصوص وآليات تعاملهم معها من جهة أخرى. فأما من الجهة الأولى فقد نفى جاك دريدا صفة «المنهجية» عن التفكيك، ولم يكتف بهذا ، بل نفى عنه أيضاً اعتماده على أدوات أو آليات ثابتة، قائلاً:

«ليس التفكيك منهجاً ، ولا يمكن تحويله إلى منهج (...) ليس يكفي القول إن التفكيك لا يمكن أن يختزل إلى أدواتية منهجية أو إلى مجموعة من القواعد والإجراءات القابلة للنقل. ليس يكفي القول إن كل حدث تفكيكي يظل فريداً، أو بأية حال

متموقعاً، بأقرب ما يمكن، من شيء أو لغة خاصة أو توقيع. يجب أن نحدد أيضاً أن التفكيك ليس حتى فعلاً أو عملية»[6].

وإلى ذلك، فقد لوحظ أن الكتابات النقدية التفكيكية، تفتقر إلى سمة الوضوح، حيث تنطلق دوماً من منطلق يفترض أنه «مادام النقد الأدبي هو في داخل الأدب، فإن عليه أن يكون كالأدب، غير قابل للقراءة»[7]. فإذا ضممنا إلى هذا، الملحوظة التي تقول: «إن نظريات التفكيك يُنظر إليها دائماً على أنها تتجنب تقديم أية تعريفات واضحة حتى للتفكيكية ذاتها»[8]، اتضحت أمامنا الصعوبة الكبيرة التي على دارس التفكيكية أن يكون مستعداً لتحملها. لكن القضية، مع ذلك، ليست رغبة التفكيكيين في إرهاق قارئهم، أو محاولة التعالي عليه، وإنما هي رغبتهم في أن تكون التفكيكية «تحمل معها دليل عموميتها، والبرهان على أنها ليست وليدة أية بنية إدراكية معينة»[9]. فهم لم يهدموا التمركز حول اللوغوس في الفكر الفلسفي الغربي ليقيموا بدلاً منه تمركزاً حول لوغوس جديد، وهو ما عبر عنه دريدا بمحاولة المؤسسات الأكاديمية احتواء التفكيك وتدجينه[10]. إنهم يريدون إلاء مثل هذه التمركزات أياً كان نوعها، حتى لو كان الداعي إليها هو تعريف التفكيك نفسه ومحاولة توضيحه.

وأما من الجهة الأخرى، جهة أثر عداء التمركز المنطقي في النظرة إلى النصوص وكيفية التعامل معها، فالتفكيكية تنظر إلى الخطاب «بوصفه نظاماً غير منجز إلا في مستواه الملفوظ، أي في التمظهر الخطي الذي قوامه الدوال. إن ما يؤكده

إن تأثير هذا الجانب الخفي والسري من ذات المؤلف في نصه، هو المسؤول الأول عن عدم قدرة هذا النص على الوصول إلى الانسجام والانباء في مختلف مستوياته البنائية، أي أنه هو المسؤول عن الفجوات والتناقضات التي تنتشر في أرجاء النص. وهنا يأتي دور القارئ، وهو دور أولته التفكيكية اهتماماً كبيراً، فرأت - كما قال هارولد بلوم - أن «القراءة الجيدة هي التي تولد النص، بمعنى أن النص لا وجود له إلا من خلال القارئ (الناقد)»[16].

ولكن القارئ لا يأتي إلى النص ليحاول التوفيق بين متناقضاته الظاهرة وليبين، من ثم، الوحدة العضوية التي تنتظم أجزاءه ، كما ديدن القراءة في مدرسة النقد الجديد، فالأمر هنا على العكس تماماً، إذ إن «القراءة النقدية لا ينبغي أن تهدف إلى إنتاج معنى متسق، بل يجب أن تكشف عن التناقضات والالتباسات، وذلك لكي يغدو الخطاب الأدبي قابلاً للتفسير بجعله أقل إذعاناً من للقراءة»[17]. وهذا الإبراز للتناقضات هو الذي يظهر عدم التجانس البنائي للنص، وهو الذي يقود إلى تفكيك هذا النص، وفي هذا المجال يقول دريدا: «أنا لا أتعامل والنص، أي نص، كمجموع متجانس. ليس هناك من نص متجانس. هناك في كل نص، حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية، قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص. هناك دائماً إمكانية لأن تجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه»[18].

وقد لخص هيليس ميللر وظيفة الناقد التفكيكي في تعامله مع النص، في الخطوات الآتية:

«1 - إن التفكيك كمنهج للتفسير يعمل عن طريق الدخول بحذر في متاهة كل نص. فالناقد يتحسس طريقه من شكل إلى شكل، من مفهوم إلى مفهوم، من موتيفة أسطورية إلى موتيفة أسطورية، في تكرار لا يمكن اعتباره معارضةParody بأي حال من الأحوال. وبرغم ذلك فإنه يستخدم القوة التخريبية الموجودة في أكثر عمليات الازدواج doubling دقة وتحديداً.

2 - إن الناقد التفكيكي يحاول، عن طريق عملية اقتفاء الأثر تلك، العثور على العنصر داخل النسق الذي يدرسه الذي لا يخضع للمنطق، على الخيط داخل النص المعني الذي سيكشف عن النسيج كله، أو الحجر القلق (غير الثابت) Loose الذي سيؤدي إلى انهيار المبنى بأكمله.

3 - بل إن التفكيك يلغي الأساس الذي يقف عليه المبنى عن طريق إظهار أن النص قد قام بالفعل بإلغاء ذلك الأساس، بطريقة مدركة أو غير مدركة. إن التفكيك ليس فكاً لبناء نص ما، بل إثبات أن النص قد قام بالفعل بفك نفسه بنفسه»[19].

* * *

وتحاول الدراسة الحالية أن تفيد من المنطلقات النظرية

المذكورة، أو من معظمها، في قراءة نص من نصوص الشعر الجاهلي، وهو قصيدة الأسود بن يعفر التالية[20]:

1 - قد أصْبَحَ الحَبْلُ منْ أسماءَ مَصْرُومَا بَعْدَ ائْتلافٍ وحُبٌّ كانَ مَكْتُومَا
2 - واسْتَبْدَلَتْ خُلَّةً مِنّي وقد عَلِمَت أن لن أبِيتَ بوادي الخَسْفِ مَذْمُوما
3 - عَفٌ... إذا ما جُلْبَةٌ أزَرَتْ مِنْ خيْرِ قَوْمِكَ موجوداً ومعدُوما
4 - لمّا رَأتْ أنَّ شَيْبَ المَرْءِ شامِلُهُ بَعْدَ الشَّباب، وكان الشَّيْبُ مَسْؤومَا
5 - صَدَّتْ وقالت: أرى شَيباً تفرَّعَهُ إنَّ الشَّبابَ الّذي يَعْلو الجَراثيمَا
6 - كأن ريقتها بعد الكرى اعتبقت صرفاً تخيّرها الحانون خرطوما
7 - وقد ثَوَى نِصْفَ حَوْلٍ أشْهُراً جُدُداً بِبابِ أفّانَ يَبْتارُ السَّلالِيمَا
8 - وسَمْحَةِ المَشْيِ شِمْلالٍ قَطَعْتُ بها أرْضاً يَحارُ بها الهادُونَ دَيْمُومَا
8 - مَهامِهاً وخُروقاً لا أنيسَ بها إلا الضَّوابِحَ والأصْداءَ والبُوما

نظرة عامة إلى النص:

تتألف بنية النص المدروس ههنا من ثلاث شرائح رئيسة هي:

1 - البيت: 1-5، وفيه يتحدث الشاعر عن علاقته بـ «أسماء»، هذه التي انقطع حبل مودته، واستبدلت بالشاعر حبيباً آخر لها، متذرعة بالشيب الذي كان قد غزاه (أي الشاعر).

2 - البيت: 6، وفيه يصف الشاعر شراباً صافياً، وصفاً مسهباً يجمع فيه كثيراً من صفات التميز.

3 - البيتان: 8-9، وفيهما يتحدث الشاعر عن ناقته التي قطع عليها مفاوز يحارُ بها الهادون، ولا يكاد المرء يظفر فها بأنيس.

لكن اشتمال النص على هذه الشرائح الثلاث، لا يعني أنه جاء مبعثر الأوصال مشتتها، فعلى العكس من هذا تماماً، يمكن للقارئ أن يلحظ، بغير كثير عناء، الوشيجة الرئيسة التي تتكفل بربط عرى النص في وحدة متكاملة، تتعاضد مكوناتها في تشكيل تجربة الشاعر وإبراز أبعادها الشعورية، وتجلياتها الجمالية. وأعني بهذه الوشيجة الرئيسة: المرأة، أسماء. وهذا ما تأتي تفصيلاته في الحديث الآتي.

وليكن واضحاً منذ البداية، أن هذه القراءة في مرحلتها الأولى، لن تسعى إلى تتبع ما يمكن أن يلاحظ في النص من فجوات أو تناقضات يمكن لعملية التفكيك أن تبدأ بها، فهذا الشأن متروك إلى المرحلة اللاحقة من القراءة. ما تهدف إليه للمرحلة الأولى، إذاً، هو التعرف على النص بنحو أجلى - ولا أقول : بالنحو الأجلى - للوقوف على طبيعة تركيبه، ومحاولة استكناه بعض آفاقه.

الشريحة الأولى:

1 - قد أصبَحَ الحَبْلُ منْ أسماءَ مَصْرُومَا بَعْدَ ائْتِلافٍ وحُبٌّ كانَ مَكْتُومَا

2 - واسْتَبْدَلَتْ خُلَّةً مِنِّي وقد عَلِمَت أن لَن أبِيتَ بوادِي الخَسْفِ مَذْمُوما

3 - لما رأيت أن شيب المرء شامله بَعْدَ الشُّباب، وكان الشَّيْبُ مَسْؤومَا
4 - صدت وقالت أرى شيباً تفزعه إنَّ الشُّبابَ الَّذِي يَعْلو الجَراثِيمَا

يلتقي القارئ في بداية النص بالحرف «قد» الذي يفيد - عندما يكون متبوعاً بفعل ماض، كما هنا - التحقيق والتأكيد. وهذا يجعل القارئ يتوقع أن يأتي الشاعر هنا بكلام لا يتوقعه المخاطب ولئلا يتقبله بسهولة. لكن المخاطب هنا ليس سوى الشاعر نفسه، إذ إن الحوار، كما يسميه بعض الدارسين، «حوار مغلق»، وفي هذه الحالة «كأن الشخصية الشعرية هنا هي الباثة والمستقبلة والمروجة للرسالة المطروحة في الإبان ذاته، فكأنها شخصية متعددة الوظائف الفنية»[21]. معنى ذلك أن الشاعر يريد هنا أن يرسخ في وعيه حقيقة لا تريد نفسه أن تتقبلها بسهولة، أن يجعل ذاته تواجه نتيجة ليس عن مواجهتها محيص. وما هذه النتيجة - التي لا نعرف لها سبباً حتى الآن - سوى انقطاع حبل الود من أسماء، بعد فترة ألفة وحب كان قد أبقي مكتوماً، خوفاً من ألسنة الوشاة أو عذل العاذلين أو العاذلات ربما. وانقطاع حبل المودة هو أعظم ما يهم الشاعر ويزلزل كيانه؛ ولذا لم يهتم في البدء بغير حقيقة الانقطاع هذه، فلم يهتم بذكر الطرف المتسبب في هذا الانقطاع، أهو أحد المحبين أم طرف ثالث سواهما؟ هذا في البيت الأول. لكن الأمر تغير في البيت الثاني، بعد أن بث الشاعر ما بثه من أسى وحرقة وألم لما قد جرى وصار بوسعه أن يلتفت إلى ما يحيط بتلك الحقيقة الكبرى من حقائق مصاحبة، فألقى المسؤولية على أسماء التي تخلت عنه، ورضيت

لنفسها أن تستبدل به صديقاً ومحباً غيره، وهي التي تعلم أنه لا يرضى مطلقاً بالبقاء رهين الذل واللوم. ولنلاحظ هنا أن الشاعر يستعمل الفعل «أبيت» دون غيره من الأفعال، وهذا الفعل - في دلالته المعجمية - يحمل معنى الدخول في الليل، فالليل هو الوقت الذي يتأكد فيه رفض الشاعر البقاء ذليلاً مذموماً، لكن لماذا الليل بخصوصه؟

إن هذا التساؤل يعيدنا مرة أخرى إلى البيت الأول ، لنلاحظ فيه الفعل المقابل لـ «أبيت» وهو الفعل «أصبح» في قوله: «قد أصبح الحبل من أسماء مصروماً». انقطاع حبل مودة أسماء، إذاً، كان في الصباح، وهذا كفيل بإعطاء الصباح دلالة سلبية قائمة في منظور الشاعر. أما من قبل الصباح، أي في الليل، فكان حبل أسماء مازال موصولاً. وهذا يعني أن الليل يحمل في وجدان الشاعر، وفي أعماق لاشعوره ربما، دلالة ملأى بكل المعاني الإيجابية الرائعة. لم يعد من المستغرب، إذاً، أن يتأكد رفض الشاعر للذل في الليل ، مادام هذا الوقت بالذات يذكّر الشاعر بكل ظلال علاقته بأسماء قبل تصرمها.

ولكن أتحسب اسماء أنها بفعلتها هذه ستوهن من جلد الشاعر وستخلخل توازنه؟ أو لا تعلم أنه رجل يُقرن اسمه دوماً بالعفاف، وأن من كان هذا شأنه فليس بضائره انقطاعها عنه شيئاً؟ ثم إنه رجل جلد صبور لا يخيفه القحط، أياً كان نوع هذا القحط، خارجياً أم داخلياً. وهو من خير قومه، أحيائهم وأمواتهم. والشاعر هنا يغير أسلوب حديثه، ملتفتاً من ضمير

المتكلم الذي استعمله في البيت الثاني، إلى ضمير المخاطب في البيت الثالثق، مع أنه لا يعني سوى نفسه إن صدقت الرواية بفتح كاف الخطاب. فقد جرّد من نفسه مخاطباً يخاطبه، ليكون هذا أبلغ تأثيراً في تذكير الذات وتثبيتها على الموقف الصواب، وهو موقفه في البيت الثالث.

فإذا كان الشاعر كما وصف نفسه ، كريم النفس وصبورها وعفيفها ، فما الذي دعا أسماء إلى التنكر له وقطع صلتها به؟ هنا يلجأ الشاعر إلى السبب الذي كثيراً ما كان يلجأ إليه شعراؤنا الأقدمون في مثل هذا الموقف، ولذا يعبر عن نفسه بـ «المرء» ، ويسوق في البيتين الرابع والخامس جملاً تشي بكون صياغتها سابقة على الموقف الشعري الذي أتي بها لبيانه، بمعنى أنها تركيبات جاهزة تجري مجرى الأمثال، كقوله: «وكان الشيب مسؤوماً» ، وكقوله أيضاً: «إن الشباب الذي يعلو الجراثيما». ومثل هذه الجمل قد تكون ذات أثر في جعل القارئ/ المتلقي يربط تجربة الشاعر بعشرات التجارب المماثلة التي قد يكون صادفها من حوله أو أخبر بها ، الأمر الذي سيجعله، من ثم، لا يستغرب ما جرى للشاعر ولا يستبعده. ومن جهة أخرى يحقق ربط الشاعر تجربته الخائبة بتجارب الآخرين الذين خابوا قبله أثراً نفسياً محموداً له، إذ يذكّر نفسه، بنحو غير مباشر، بأنه ليس أول من لقي مثل هذا المصير في تجارب الحب؛ ولذا ينبغي ألا يدع نفسه تذهب حسرات على أسماء، هذه التي تركته رهين الأسى والحزن.

الشريحة الثانية:

6 - كأن ريقتها بعد الكرى اغتبقت صرفاً تخيرها الحانون خرطوما

7 - .... مرفوعاً نصائبه مقلد الغفو والريحان ملثوما

8 - وقد ثوى نصف حول أشهراً جدداً بباب أفان يبتار السلاليما

تبقى ذكرى أسماء تطارد الشاعر وتحاصره، فهو ذا يتذكرها يخلع عليها مجموعة من صفات الجودة والمثالية، وهكذا تربط أسماء بوضوح، بين هذه الشريحة الثانية والشريحة التي سبقتها. ولنلاحظ هنا أن الشاعر يتحدث عن ريقة أسماء «بعد الكرى»، ويصفها بأنها «اغتبقت»، وهذا يرسخ ويؤكد الدلالة الإيجابية للّيل في نفس الشاعر.

لكن السلعة انتقلت، في نهاية المطاف، إلى مشتريها، وبذا يعود الشاعر، في نهاية هذه الشريحة من القصيدة، إلى مأساته من جديد، إلى وحدته وحزنه، فماذا سيفعل؟ هذا ما تكشفه لنا الشريحة الأخيرة من القصيدة.

الشريحة الثالثة:

9 - وسمحة المشي شملال قطعت بها أرضاً يحار بها الهادون ديموما

10 - مهامهاً وخروقاً لا أنيس بها إلا الضوابح والأصداء والبوما

أول ما تبتدئ به هذه الشريحة الأخيرة من القصيدة هو هذا الواو، واو «رب»، التي قد تأتي، في غير هذا السياق، لكي

«تجسد نغمة الفخر وحضور الذات السافر»[22]. وهنا، في هذا السياق، لا تتجرد من هذا المعنى أيضاً، لكنها لا تنحصر فيه. ففي وسع المرء أن يذهب، إنطلاقاً من استفادة معنى التقليل من واو رب، إلى وجود رغبة مزدوجة لدى الشاعر، في كسر سورة فخر أسماء بنفسها من جهة، وفي وضع حد لأذاه الداخلي من جهة أخرى.

فأما من الجهة الأولى، فالشاعر لا يريد لأسماء أن تسترسل في أوهامها الكاذبة التي تجعلها تتخيل أن الشاعر لن يتأتى له الحصول على بديل عنها. فصفاتها، صفات أسماء، وإن كانت نادرة الوجود إلا أنها ليست معدومة تماماً في غيرها. وأما من الجهة الأخرى، فيبدو أن الشاعر بات لا يستطيع الاستمرار ومواصلة الحياة تحت وطأة الهم الذي أنقض ظهره؛ ولذا فقد صار معتقداً بضرورة العثور على بديل، ينسيه أسماء وذكرياتها.

واللافت للنظر هنا، أن الشاعر لم يلجأ إلى واحدة من بنات حواء لتنسيه ذكر أسماء، وهذا قد يكشف عن مدى فداحة جرم أسماء في نظر الشاعر، وكأن جريرتها هذه قد عمت وارتبطت مسؤوليتها بكل بنات جنسها، وليس بها هي وحدها. لقد لجأ الشاعر إلى ناقته، ورأى فيها بديلاً من أسماء، وهكذا فـ «الناقة في هذه الحالة ليست وسيلة إلى غاية، بل هي مجمع كل شعور بالغانية الواضحة والغامضة»[23]. ولم لا تكون كذلك، وقد وجدت فيها أهم صفات أسماء؟ فلئن كانت أسماء مقترنةً، في وجدان الشاعر، بالصفاء والألفة، فهذه الناقة «سمحة المشي». وإذا كانت أسماء مزهوة بشبابها ونضارتها، فهذه الناقة ليست

بأقل منها شباباً ونضارة، وإلا لما اتصفت بأنها «شملال»، أي سريعة. فعلى ظهر هذه الناقة يقطع الشاعر أراضي جرداء موحشة تماثل، تماماً، نفسيته الكئيبة بعد جريمة أسماء. فهذه الأراضي القفراء الجافة توجب تحقق الضياع والتيه حتى لأدلة القوم وهداتهم، فكيف بمن سواهم؟ ثم إن المرء إذا أحس فيها بحاجة إلى أنيس، فلن يجد أمامه سوى «الضوابح» أي الثعالب، و«الأصداء» أي ذكور البوم، و«البوم». وهذه وإن كانت كائنات حية يؤدي ظهورها إلى تحقق شيء من الأنس، مهما قل، في وجدان الناظر إليها إلا أن اختيار الشاعر هذه الحيوانات بالذات قد لا يخلو من دلالة معاكسة . فقد كان بإمكان الشاعر أن يلجأ إلى ذكر حيوانات أخرى قد تكون أقرب دلالة على إدخال الأنس في قلب الإنسان، كالظباء أو النعام مثلاً، لكنه لم يفعل ذلك، بل اختار الثعالب التي لا تسر الناظرين، إن لم تسؤهم، واختار البوم وذكورها ، وهذه فيها دلالة واضحة على الشؤم والفناء. وكل هذا يقود إلى أن الشارع يرى أن هذه الأرض لا ينبغي للمرء أن يلتمس فيها أنيساً؛ لأنه إن فعل فلن يجد أمامه سوى هذه الحيوانات التي ذكرها. وهكذا تعمل هذه الناقة على نجاة الشاعر من أرض الضياع والتيه ، وتحمله معها إلى أرض النجاة ، حيث لا أسماء ولا ضياع .

تفكيك النص:

ظهر النص، في القراءة المتقدمة ، نصاً متماسكاً مترابطاً،

تحكمه رؤيا الشاعر، ذات الأبعاد المتكاملة. لكن هذا ليس - بالمنظور التفكيكي - سوى ما تقضي به «علاقات الحضور» في النص، وأما «علاقات الغياب» فلها شأن آخر. وهذا الشأن الآخر هو ما تهتم القراءة التفكيكية به ، «فالقراءة تدفع باللغة إلى قول ما لم تتعود قوله، وهي من جراء ذلك تبلغ حالة من التفكك فقد فيها نسقها وتماسكها»(24).

والخطوة المهمة في القراءة التفكيكية، كما علمنا من التمهيد النظري المتقدم، هي العثور على الحجر القلق أو غير الثابت في بناء النص، وهو الذي سيتكفل بتفكيك النص بأكمله. هذا الحجر نحاول أن نلتمسه في البيت التاسع:

فهذا مرجع ضمير الفاعل، أعني فاعل كل من من «تناول» و«يرشو» ، غير محدد ، وكأن هذا المرجع «مؤجل» الدلالة. بوسعنا هنا أن نستبعد أن يكون هذا المرجع هو الشاعر نفسه؛ لأن الشاعر لم يحظ بالشراب/ اسماء في نهاية المطاف، وكان هذا سر بؤسه كما عرفنا. يبقى، إذاً احتمالان لهذا المرجع: أولهما أن يكون هو ذلك المنافس الذي اتخذته اسماء......، والآخر أن يكون المرجع عاماً مشيراً إلى أي متناول من المتناولين وأي راش محتمل. والمناسب للسياق إنما هو الاحتمال الأول، إذ لا مبرر يدعو إلى عد المرجع عاماً مادمنا نعلم، منذ البيت الثاني من القصيدة ، أن هناك شخصاً معيناً اختارته أسماء لنفسها.

فإذا كان هذا الشخص - ولنسمّه «المنافس»" اختصاراً - هو دافع الرشوة، فمن يا ترى هو قابلها ؟ البيت التاسع الذي بين

أيدينا الآن يخبرنا بأن قابل الرشوة ليس شخصاً واحداً، بل مجموعة من التجار والتراجيم. لكن، ألا يمكن للقارئ التفكيكي أن يفترض أن التعبير بـ «التجار والتراجيم» ليس سوى غطاء يستتر مدلولاً «مختلفاً»؟ لم لا يكون المراد من «التجار والتراجيم» هو الشاعر نفسه؟

إن هذا الاحتمال لا يمكن طرحه بوصفه أمراً يقينياً لا يمكن النقاش فيه، لكن علينا أن نتذكر هنا أن «اليقين» هو أول شيء قامت التفكيكية، أساساً، لمحاربته، فالقراءة التفكيكية لا تبحث عن اليقين والمنطق، وإلا كانت ناقضة لأس من أهم أسسها. ومع هذا، فإنه يمكن تزكية الاحتمال المطروح ههنا من جهة كون النص من أوله إلى آخره، لا يذكر لأسماء أي نوع من العلاقة والارتباط إلا بشخصين هما الشاعر والمنافس. فإذا كان المنافس قد جُعل في هذا البيت، أي البيت التاسع، دافعاً للرشوة، فهذا يزكي أن يكون قابل الرشوة هو الشاعر، خاصة ونحن نعلم أن المنافس لم يأخذ أسماء إلا من الشاعر.

وأما كون التعبير هنا مشيراً إلى جمع من الناس: «التجار والتراجيم» والشاعر ليس سوى فرد واحد، فهذه ليست مشكلة، إذ مألوف في أساليب البيان العربي أن يعبر عن الفرد باللفظ الدال على المجموع عندما يدعو إلى ذلك داع ما. والداعي في مقامنا هذا متمثل في رغبة الشاعر في جعل نفسه واحداً من مجموع، لا يتميز عن أي فرد من هذا المجموع في طبيعة العلاقة مع أسماء.

لا شك أن السؤال الذي يثور في الأذهان الآن هو: إلى أين يقودنا مثل هذا الكلام ؟ وعلى الرغم من مشروعية هذا السؤال، بل ضرورته، فإن علينا أن نرجئ الإجابة عنه مؤقتاً، وننتقل عوضاً عن ذلك إلى ملاحظة البيت الثامن من جديد، بنظرة جديدة. وحرصاً على أكبر قدر ممكن من الوضوح، نقرأ في هذا البيت ضمن سياقه الخاص:

وقد ثوى نصف حول أشهراً جدداً   بباب أفّان يبتار السلاليما

وهنا نتساءل، أيضاً، عن مرجع ضمير فاعل كل من الفعلين «ثوى» و«يبتار» في البيت الثامن. فأما الفعل الأول، «ثوى»، فأمره هين، إذ يمكن أن نعيد ضمير فاعله إلى المذكور في بيت سابق، أي السابع. وعلى هذا، تكون - بالمادة المحتواة فيه طبعاً - هو الذي «ثوى نصف حول». وأما الفعل الآخر، «يبتار»، فالشأن فيه مختلف، إذ لا يمكننا - من حيث المعنى - أن نفترض أنه هو الذي «يبتار السلاليما»؛ ذلك أن الوعاء ثابت مرفوعاً على نصائبه ، ولا مجال للقول إنه هو الذي يمتحن سلماً بعد سلم للصعود إلى نفسه! كما لا مجال لجعل «باب أفان» هو الفاعل؛ لأن هذا ليس سوى اسم الموضع الذي ثوى فيه الوعاء.

فإذا لم يسعفنا البيت السابع في العثور على فاعل مناسب للفعل «يبتار»، فليس أمامنا، إذاً، سوى أن نلجأ إلى البيت التالي للثامن، أي إلى التاسع. وفيه يواجهنا الفعل «تناولها» الذي لم يُذكر فاعله أيضاً، ونرى أنفسنا مدعوين إلى عدّ فاعله

المستنتج قبل قليل، وهو المنافس، فاعلاً لـ «يبتار» أيضاً. وعندما نقبل هذه الدعوة، نجد أننا أمام صورة جديدة كانت «غائبة» عن قراءتنا الأولى للنص، وهذه الصورة الجديدة هي صورة هذا الذي سميناه «المنافس». فهو - بناءً على ما ظهر لنا الآن - ليس شخصاً متعدياً، برز فجأة من حيث لا نشعر لينتزع أسماء طوال فترة تجددها، وهو في أثناء ذلك يجرب الوسيلة بعد الوسيلة لأجل الوصول إليها، بعد طول مسعى وشدة عناء.

وفي مقابل هذه الصورة أصبحنا - بعد القراءة الثانية - نبصر أيضاً صورة جديدة للشاعر، فهو لم يعد ذلك الإنسان المحب المغدور به كما كنا نعرفه سابقاً، بل هو إنسان «تاجر»، رضي بأن يتخلى عن أسماء مقابل حفنة من المال . ومن المعلوم أنه لا معنى لهذا التخلي إذا كانت أسماء قد سبقته في التخلي عنه، بل إن الرشوة نفسها لا يبقى لها محل أو معنى إذا كانت أسماء قد تخلت عن الشاعر فعلاً. «ومع هذا، وبينما قد ترى قراءة تنتمي للنقد الجديد هذه المعاني راسخة في بنية ساخرة تشجع على الالتباس، فإن القراءة التفكيكية تراها متضاعفة duplicitous، إنها مصممة لتقود القارىء في اتجاهين متنافرين، بالتبادل»(25).

وإذا كنا قد سرنا، في القراءة الأولى للقصيدة، في الاتجاه الأول إلى نهايته، فإن علينا الآن أن نجرب السير في الاتجاه الآخر، أي أن علينا أن نعيد بناء القصيدة من جديد - بناءً مؤقتاً، ريثما تنقضه قراءة تفكيكية لاحقة - في ضوء هذا

التخلخل الذي أصيب به تحليلنا الأول لها. ويهمنا، في المقام الأول، أن نعيد النظر في طبيعة تطور العلاقات وكيفيتها بين الأطراف الرئيسة الثلاثة : الشاعر وأسماء والمنافس.

إن الذي يظهر الآن في المقام، هو أن علاقة الشاعر بأسماء قد شابها قدر غير قليل من الالتباس وعدم وضوح الرؤية. فالشاعر محب لأسماء، هذا مما لاشك فيه، لكن ماذا عنها هي؟ سبق أن قرأنا قول الشاعر في البيت الأول: «بعد ائتلاف وحب كان مكتوماً»، وكنا قد فسرنا الكتمان هنا بأنه كتمان عن الناس الآخرين، خوفاً من وشاياتهم أو عذلهم، لكن آن لنا أن نذهب إلى أبعد من ذلك ، فندعي بأن أسماء كانت تكتم حبها حتى عن الشاعر نفسه[26]، الأمر الذي دعاه إلى تخيل عدم وجود هذا الحب، من طرفها، من أساس، وأن علاقتها معه لم تكن تقوم إلا على «ائتلاف» ما كان يمكنها كتمانه.

وقد قوي هذا الهاجس في نفسه وتوثق عندما رأى أسماء لا تقضي له حاجاته، وهذا أمر لم يصرح به الشاعر، ولكنه يُتصيَّد من قوله في البيت الثاني: «واستبدلت خلة مني»، فنحن نعلم أن الصديق ما سمي خليلاً إلا لكونه يقضي خلة صديقه، أي حاجته[27]، وهذا يعني أن قضاء الحاجات أمر متضمن في كلمة «خليل» أو «خلة». والملاحظ هنا أن الشاعر لم يستعمل كلمة «خلة» للطرفين معاً، أي للشاعر ومنافسه، فلم يقل مثلاً ما معناه: «واستبدلت خلة من خلتي»، بل اقتصر على استعمال هذه

الكلمة في طرف المنافس وحده، وكأنه يلمّح إلى أن علاقة المنافس بأسماء هي العلاقة التي تضمنت قضاء حوائج، أما علاقته هو بها فلم تكن هكذا.

والإيهام الكبير الذي يرتكبه الشاعر هنا إزاء المتلقي، هو جعله يتوهم - منذ البيت الثاني - أن أسماء قد استبدلت المنافس بالشاعر، على الرغم من شدة حب الشاعر لها ووثاقة تعلقه به، فلم يكن له أي ذنب في الذي حصل، بل الذنب كل الذنب ارتكبته هي، في وقت كان الشاعر أشد ما يكون تعلقاً بها. لكن «دلالات الغياب» تطلعنا على الوجه الآخر للقضية، فأسماء لم تكن هي التي قطعت الصلة مع الشاعر، ولم ترتبط بالمنافس، إلا بعد أن تيقنت من قطع الشاعر صلته بها، بعد أن لم يتبين له حبها، ولم يجدها تقضي له حاجاته التي كان يتوقع منها قضاءها. لقد قرر الشاعر قطع هذه العلاقة، حينما لم يرها تسير وفق رغبته، وأجبر نفسه ، على الرغم من ممانعتها، على أن تنظر إلى أسماء نظرة فيها القدر الممكن من الحياد. وحينما قررت هي الرد عليه بقطع العلاقة من طرفها، انتصاراً لكرامتها ربما، متذرعة بشيبه ، لم يبادر هو إلى مناقشتها وإبطال حجتها.

فشيبه لا يمنعه من الاتصاف بخير صفات الرجولة والشهامة، فهو إذاً لا يستحق أن يكون سبباً يُهجر لأجله. لكنه لم يقل لأسماء كل هذا؛ لأنه لم يكن يريد منها أن تتراجع عن قرارها، فهو قرار غير ذي أثر على كل حال مادام قد قطع العلاقة

من طرفه أولاً. وقد حانت للشاعر الفرصة المواتية للتخلص تماماً من أسماء، بعد أن أدرك ما يضمره هذا الرجل المنافس من حب لها، فوافق على إخلاء الميدان له مقابل رشوة تلقاها منه. وطبيعي أن هذا المنافس ما كان سيجرؤ على عرض الرشوة عليه لو لم يكن قد أدرك زهده في أسماء.

لكن، يبدو أن الشاعر قد ندم بعدئذ على تسرعه وطيشه، وأدرك أنه كان عليه أن يتأنى بعض الشيء ليختبر حقيقة مشاعر أسماء إزاءه، لكن ندمه هذا جاء متأخراً، فقد توثقت عرى الارتباط بينها وبين المنافس. وهنا فقط تحقق ما ذكره الشاعر في البيت الثاني: «واستبدلت خلة مني»، وليس قبل ذلك كما يوهم ترتيب الأبيات في القصيدة.

هذا الندم، إذاً، هو سر كل تلك الأوصاف الجميلة التي خلعها الشاعر على أسماء حين قرن ريقتها بالشراب، وراح يعدد لهذا الشراب صفات ومزايا رفيعة. وما كان لنا أن ننتظر مثل هذه الأوصاف لو كانت أسماء حقيقة، قد خانت الشاعر وتنكرت لمشاعره ابتداءً. ثم إن هذا الندم هو الذي دفع بالشاعر إلى ناقته، فقد وجد فيها صفات تقرّب شبهها بأسماء. لم تكن الناقة، إذاً، تمثل للشاعر البديلَ من أسماء، كما كنا نفترض سابقاً، بل كانت تمثل صورة من أسماء، يقترب الشاعر منها فيخال نفسه مقترباً من محبوبته الحقيقية، هذه التي أضاعها وأضاع معها كل شيء.

الهوامش

1) كريستوفر نورس: التفكيكية، النظرية والتطبيق ، ترجمة رعد جواد، دار الحوار، اللاذقية 1992، ص 38.

2) بييرف. زيما: التفكيكية، دراسة نقدية، ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت 1996م، ص 9.

3) ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبدالمقصود عبدالكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1996م، ص 75.

4) عبدالله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1985م ، ص 52 .

5) عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة (222)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1998م ، ص 378 - 380.

6) جاك دريد: الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء 1988م ، ص 61.

7) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر، القاهرة 1990م ، ص 163.

8) مارجريت روز: ما بعد الحداثة (تحليل نقدي)، ترجمة أحمد الشامي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1994م، ص 53.

9) وليم راي: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد 1987م، ص 162.

10) جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ص 61.

11) عبدالله إبراهيم وآخران: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء 1990م، ص 115.

12) كريستوفر نورس: التفكيكية، ص 35.

13) عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص 377 - 378.

14) بسام قطوس: استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد 1998م ، ص 25 وما كان ينبغي للمؤلف هنا أن يقيد «النص» بكونه «أدباً»؛ فكلام التفكيكيين يعم كل أنواع النصوص.

15) عبدالعزيز بن عرفة: «جاك دريدا، التفكيك والاختلاف المرجأ»، الفكر العربي المعاصر، العدد المزدوج 48 - 49، شباط 1998م، ص 72.

16) علي الشرع: «التفكيكية والنقاد الحداثيون» العرب، دراسات، الجامعة الأردنية، عمان م 16، ع 3، 1989م ، ص 205.

17) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص 163.

18) جاك دريدا : الكتابة والاختلاف، ص 49.

19) عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص 387 - 388.

20) المفضل الضبي: المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، ط 10، دار المعارف، القاهرة 1994م ، ص 419 - 418.

21) عبدالملك مرتاض: أ – ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة «أين ليلاي» لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1992م، ص 105.

22) موسى ربابعة: قراءة النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة ودار الكندي ، إربد 1998م، ص 55.

23) مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، د.ت، ص 115.

24) عبدالعزيز بن عرفة: «جاك دريدا..»، ص 74.

25) ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ص 92.

26) يمكن تأييد هذا بالإشارة: «ملثوماً».

27) انظر: ابن منظور: لسان العر ، دار صادر، بيروت، د.ت، مادة «خلل».

* * *

تنسيق البلاغة العربية

عبدالقادر بقشي

مقدمة :

يعتبر البحث عن نسق دال للبلاغة العربية أحد النتائج الطبيعية للنقاش النظري الدائر اليوم داخل النظريات الأدبية والحجاجية الحديثة. وفي هذا السياق تندرج كتابات د. محمد العمري. فهي تسعى إلى إعادة قراءة الفكر البلاغي العربي القديم قراءة نسقية. ولا شك أن لهذا النمط من القراءة آلياته الخاصة وأهدافه المتوخاة. من هنا نتساءل في هذا المقال عن طبيعة هذه القراءة وأسسها المنهاجية وآلياتها الإنتاجية، ثم فعاليتها في تجديد البلاغة العربية ؛ نحاور هذا المشروع من داخله.

I. المقاصد

إن المتتبع لكتابات الأستاذ محمد العمري، على اختلاف القضايا البلاغية التي تناولتها، يجدها مشغولة بتحقيق مقصد أساسي يتمثل في البحث عن مدخل جديد لقراءة البلاغة العربية، وقد تشكل هذا المقصد عنده من خلال بعدين أساسيين:

1 - **بعد تنظيري تحليلي**: وهو محور كتاب «تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية، في الشعر الكثافة الفضاء، التفاعل».

حاول الباحث هنا إقامة حوار بين جهود البلاغيين العرب القدماء والشعريين المحدثين لفهم نظام الموازنات الصوتية وفعاليتها في الشعر العربي القديم. توخى من هذا المسلك الكشف عن الأنساق الشاملة التي تندرج ضمنها مختلف الصور البلاغية التي أحصاها القدماء في إطار الموازنات دون رابط يجمع بينها في الغالب(1)، ودون نظر إلى تفاعل الصوت والدلالة والتركيب في اشتغال الأجراس(2).

2 - **بعد تاريخي**: يسعى من خلاله الباحث إلى كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية، يستجيب لتنوع الأسئلة النظرية المطروحة في الأدب وتغير شروط القراءة وظروفها وقد اتخذ هذا النزوع في كتاباته مظهرين اثنين:

2-1- **التأريخ من زاوية المكونات**: وقد خص هذا الجانب بكتابين مهمين لهما علاقة شديدة بالجانب التنظيري، وهما: «اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي القديم» مع عنوان فرعي «مساهمة تطبيقية في كتابة تاريخ للأشكال». ثم «كتاب الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية» مع عنوان فرعي نحو «كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية». ولعل ما يجمع بين هذين العملين هو التأريخ للبلاغة العربية من زاوية مكون الموازنات الصوتية، مع فرق يكمن في أن الأول ينزع نحو التطبيق أي البحث عن تصور لقراءة الشعر العربي القديم في ضوء المعطيات التنظيرية الواردة في كتاب «تحليل الخطاب»، أما الثاني فقد

اختار الكشف عن بنية البلاغة، وذلك ببيان موقع الموازنات في التفكير البلاغي العربي القديم.

2- 2- **التأريخ العام الشامل**: ويظهر هذا التوجه من خلال كتابه «البلاغة العربية أصولها وامتداداتها». وقد عبر عن هذا الوعي التأريخي الشمولي بقوله: «إن قصارى ما يطمح إليه كتاب البلاغة العربية هو أن يكون خطوة في السعي لكتابة تاريخ شامل للبلاغة العربية»[3]. مشدداً على كلمة السعي.

وإذا كان البحث عن الأنساق الشاملة لصور التوازن الصوتي هو الهم المتحكم في البعد التنظيري التحليلي فإن الباحث قد جعل من بين همومه الموجهة حين تصدى لإعادة قراءة تاريخ البلاغة العربية استخراج أنساق المؤلفات في حوار بين المشاريع والمنجزات[4]. وهذا ما يبين أن المقصدية الأساسية المتحكمة في كتاباته تكمن في قراءة البلاغة العربية قراءة نسقية تستخرج بنياتها وتوضح مشاريعها ومنجزاتها.

II - الخلفيات النظرية والأسس المنهاجية

لا يمكن بأي حال من الأحوال، أن نفصل هموم الباحث النسقية عن الخلفيات النظرية والأسس المنهجية لمشروعه البلاغي بأكمله. من هنا يمكن القول: إن الحديث عن المنهج في القراءات الحديثة للبلاغة العربية عموماً يقتضي مراعاة اعتبارين اثنين:

الأول: أن أي منهج كيفما كانت طبيعته، هو مجرد إجراء

لوصف ظاهرة ما وتفسيرها ثم تأويلها. وهو بذلك خاضع للتغيير والتطور بتغير الظواهر والوقائع وتطورها، وليس مجرد فكرة ثابتة صالحة لكل زمان ومكان.

الثاني: وجوب مراعاة خصوصية الموضوع المقروء والخلفيات النظرية لكل منهج مقترح.

وقد يترتب عن هذين الاعتبارين سؤال هو: كيف يمكننا الاستفادة من وسائل منهجية حديثة في معالجة موضوع يختلف عن طبيعة الموضوع الذي قام عليه المنهج أصلاً ؟ ويمكن صياغة هذا السؤال بشكل آخر هو: كيف يمكننا الاستفادة من وسائل منهجية قامت على مادة حديثة غير عربية في دراسة مادة عربية قديمة ؟

اختار الباحث محمد العمري في مقاربته لهذا السؤال أن يجعل من مراعاة خصوصية الموضوع مرتكزاً أساسياً قبل أية عملية اقتراح منهجية. لهذا نجده يلح على ضرورة الانطلاق من أسئلة منهاجية حديثة في كل قراءة للبلاغة العربية القديمة يراد لها أن تكون قراءة بالمعنى الصحيح للكلمة. وذلك وعياً منه «أن أية قراءة في التراث الإنساني محكوم عليها أن تكون حديثة أو لا تكون قراءة. فأحسن قراءة قديمة للقديم هي القديم نفسه بدون زيادة أو نقص»[5]. أمام هذا الواقع، وتحقيقاً لأهدافه المعلنة في مشروعه النظري، فإن الباحث لم يتوان في التصريح بخلفياته النظرية ونواياه المنهجية، التي لا تخرج عن إطارين معرفيين هما:

الشعرية البنيوية ونظرية التلقي. يقول: «ولا شك أن للمعالجة البنيوية اللسانية جدوى كبيرة في استخراج الأنساق وتفسير الفعالية، ولذلك حاولنا استثمارها إلى أقصى حد ممكن، غير أننا حاولنا أن نستغل بعض مقترحات جمالية التلقي في بعدها التاريخي..»[6]. وقد يسمح لنا هذا التصريح، ولو إجرائياً، بالتمييز بين مرحلتين منهجيتين:

المرحلة الأولى: أخلص من خلالها النية لقراءة البلاغة العربية في ضوء مفاهيم الشعرية البنيوية. هذه المفاهيم التي استقاها من شعريات ثلاث[7]:

* **الشعرية اللسانية:** مع رائدها «ياكوبسن». وقد استفاد في هذا السياق من مفهومين: التوازي والقيمة المهيمنة في تفسير هيمنة الأصوات من الناحية الكمية.

* **الشعرية البلاغية اللسانية:** مع مولينو وطامين وكبدي فركا وخاصة جون كوهن من خلال كتابيه «بنية اللغة الشعرية» و«اللغة الرفيعة» اللذين خولا للباحث الاستفادة من نظرية الانزياح في دراسة الموازنات الصوتية.

* **الشعرية البلاغية السيميائية:** مع يوري لوتمان. وقد أسعفت هذه الشعرية الباحث في قراءة موضوعه من جهتين: 1 - تحليل دينامية المقوم الصوتي واشتغاله القائم على تفاعل الصوت والدلالة تجنيساً وترصيعاً. 2 - اعتبار التكرار أهم مكون صوتي.

وقد تمنى الباحث أن ينظر إلى كتاباته التي تندرج ضمن هذا

الاتجاه باعتبارها «لحظة حوار مع جهود العرب القدماء والشعريين المحدثين»[9]. لحظة وصفها بأنها «تقبل الحوار مع الماضي والمستقبل، لكنها ترفض النسخ والتناسخ»[10]، وقد تجلى هذا في أن جهود البلاغيين القدماء تحاور ومن موقع قوة جهود البلاغيين والسيميائيين المحدثين سواء من حيث تخصيصها للجانب الصوتي أو تعميمها لمفهوم التعادل الصوتي الدلالي[11].

ورغم هذه الروح التكاملية بين القديم والحديث، فإن ذلك لم يمنع الباحث من إدماج مفاهيم بلاغية قديمة في أنظمة منهجية حديثة تحقق لها الانسجام والفاعلية. يمكن ملامسة ذلك في ربطه بين مفهومي الانزياح والغرابة، يقول: «وتجد نظرية الانزياح باعتبارها إجراء لغوياً بعداً مهماً في التراث البلاغي العربي في الحديث عن المجاز والعدول والتوسع. وليست نظرية الانزياح في صياغتها اللسانية المتقدمة إلا محاولة لتفسير ما عبر عنه منذ القديم بالغرابة والعجب كما سنرى من كلام الجاحظ»[12]. وقد أضاف قائلاً: «إن مفهوم الانزياح هو فيما نرى محاولة لعلمنة مفهوم الغرابة بنقلها من مستوى التلقي إلى مستوي النص»[13]. وهو بهذا يكون قد حقق هدفين مهمين أولهما: عمل على تطويع مفهوم الغرابة لينسجم وخلفيته النظرية: الشعرية البنيوية. وثانيهما: أنه أعطى لهذا المفهوم فاعلية إجرائية بحيث لم يجد معها صعوبة في استثماره لقراءة البلاغة العربية[14].

المرحلة الثانية: إعادة قراءة البلاغة والنقد العربيين من خلال

أسئلة جمالية التلقي في بعدها التاريخي كما هي عند هانس روبير ياوس[15]. وقد عمم استفادته من هذه النظرية لتشمل تاريخ الأدب ونقده وراجع الكثير من الأحكام التي صدرت في حق البلاغة والنقد العربيين، من ذلك إعادته النظر في موقف الدارسين المحدثين من تعامل العرب مع التراث الأرسطي خاصة كتاب الشعر، وذلك لما تواتر لديهم من أن هذا الكتاب لم يفهم ولم يؤثر. وهو السبب الذي جعله يراجع مفهوم التأثير والفهم في ضوء مفهوم القراءة بشكل يعطي للقارئ من العناية ما يعطي للنص. وهو بذلك يميز في تقديرنا بين نوعين من القراءة: **المعالجة التوثيقية**: التي ترى أن العرب لم يفهموا كتاب «فن الشعر». وعمل أصحاب هذه الدعوى لا يعدو أن يكون بحثاً عن المطابقة بين المفاهيم الأصلية للنص والمعاني المتولدة عن تعامل الشارح والملخص للنص. **المعالجة القرائية**: وهي التي تراعي النص والقارئ، وترصد الحوار المنتج بينهما في ضوء **الأسئلة الجديدة**: أي البحث عن نظرية بلاغية فعالة ومنسجمة بالنسبة للنص المستقبل أي النص العربي[16] والخلاصة التي انتهى إليها الباحث في معالجته هي أن مقصد القارئ العربي (الفلاسفة الشراح) لم يكن هو التطابق مع النص الأرسطي، وإنما همهم هو البحث عن الكليات والقوانين العامة عند كل الأمم أو أغلبها[17].

وإذا أردنا أن نجمل القول عن الخلفيات النظرية والأسس المنهجية التي ساهمت في تشكل القراءة النسقية في الدرس البلاغي العربي الحديث، جاز لنا أن نقف عند نماذج نظرية بعينها

صرح بها الباحث نفسه، وهي: كتاب «الأوجه البلاغية للخطاب» من تأليف فونتانيي، وكتاب «بنية اللغة الشعرية» لجون كوهن. وقد حاول كل منهما إيجاد نسق يستوعب كل الأوجه البلاغية ؛ بل سعى الثاني إلى تفسيرها باحثاً عن البنية المشتركة أو النسق. ولعل أشمل خطاطة وأوجزها لقراءة البلاغة الغربية وتصنيف صورها تحت مقولات عامة هي تلك التي قدمها هنريش بليث في كتابه «البلاغة والأسلوبية»[18]. وقد ترجم الباحث هذا الكتاب في إطار التبييء للمعرفة الجديدة، مما يفيد أنه اطلع عليه واستفاد منه في قراءته للبلاغة العربية فضلاً عن أنه وفر للقارئ أو الدارس العربي مادة يقتدي بها ويهتدي بمكوناتها في أية قراءة من هذا النوع.

III - تجليات القراءة النسقية

لا شك أن هناك اختلافاً بيناً بين النظرية البنيوية وجمالية التلقي، إن على مستوى الخلفيات أو المفاهيم. ورغم ذلك فإن ما يوحد بينهما في اعتقادنا هو أنهما توليان أهمية كبيرة لفكرة «النسق». فإذا كانت المهمة الأساسية بالنسبة للبنيوي لا تقتصر على رصد الأشكال والظواهر ووصفها ؛ بل تتجاوز ذلك إلى اكتشاف أنساقها وعناصرها الثابتة والمتحركة[19]، فإن الفكر الذي يهيمن في نظرية التلقي هو النظرية النسقية[20]. وقد استفاد الباحث من فكرة النسق في قراءة الدرس البلاغي العربي القديم. يتجلى ذلك من خلال ما يلي:

1 - البحث عن نسق للأشكال:

يرى الباحث في دراسته للبنية الإيقاعية العربية، مثل البلاغة الغربية، وقفت عند رصد الظواهر والأشكال دون البحث عن البنية التي تنظمها في نسق متميز. وبذلك أنجزت بلاغة الرصد العربية في نظره، القسم الأول من البرنامج البنيوي الظاهراتي، «وبقي على البنيوية أن تنظم هذا السجل الحافل بالصور وتكشف قوانينه الفاعلة في السكون والدينامية»[21]. ويتصل هذا الاختيار بتصور جان كوهن في بنية اللغة الشعرية، فهو يرى من جهته «أن البلاغة القديمة قد بنيت بمنظور تصنيفي خالص. لقد وقفت محاولتها عند وضع العالم وتسمية وترتيب الأصناف المختلفة من الانزياحات. كانت تلك المهمة مملة ولكنها ضرورية. فمن هنا بدأت العلوم جميعاً. لكن البلاغة وقفت عند هذه الخطوة فلم تبحث عن البنية المشتركة بين الصور المختلفة، وهذا بالتحديد هو هدف تحليلنا»[22]. ولا شك أن هذه الرؤية النسقية قد انعكست على المفاهيم العامة التي اعتمدها الباحث في مشروعه النظري وهي: الكثافة والفضاء والتفاعل. إذ إن كل مفهوم يمثل جنساً أعلى يستوعب الكثير من الصور البلاغية بشكل يجعلها أكثر فاعلية. فعلى مستوى «**الكثافة**» مثلاً تم بناء نسق نظري جديد يتسع ليشمل كل صور الكثافة التوازنية سواء تعلقت بتشابه الصوامت، أو الصوائت أو ما ركب منها من صور التوازن. وهو مكون من ثلاثة مستويات: المماثلة والمضارعة والمقاربة[23]. وقد مكنه هذا الإجراء النظري من تجاوز تقسيمات

القدماء في رصدهم للكثافة الترصيعية التي لا تتكئ على أسس تصنيفية كفيلة باحتواء جميع الظواهر الترصيعية، ليقدم بذلك تقسيماً جديداً لأنواع الترصيع، يستند إلى آراء القدماء ويستجيب لنزوع المحدثين إلى الحديث عن المردودية الصوتية والتعبيرية لتردد الحركات. وبمقتضى ذلك قسم الترصيع إلى ثلاثة أنواع: ترصيع التصريف وترصيع التقطيع ثم ترصيع التسجيع[24].

أما «**التفاعل**» فهو من المبادئ الأساسية في النظرية النسقية عامة[25]، وفي فاعلية الأشكال خاصة[26]. لذلك نجد الباحث يستثمره من جهتين: **الأولى**: للوقوف على طبيعة التفاعل الداخلي بين مستويات الكثافة وأنواعها. وقد استرشد في هذا بمبدأ هام في الشعرية البنيوية وهو: دينامية المؤالفة والمخالفة، فمكنه ذلك من رصد فاعلية المقوم الصوتي في توليد الشاعرية دفعاً لكل تألية أو جمود أو كسر للتوقع[27]. **الثانية**: استغل مبدأ التفاعل لمعرفة علاقة التوازن الصوتي بمواقعه وأنساقه، ثم لرصد تفاعل الصوت والدلالة. وقد تناول الباحث جزءاً من هذا المستوى الأخير ضمن نسق شمولي أسماه «**التمفصل الدلالي والتقطيع النظمي**». ومشروعية اقتراحه تأتي من كونه لم يجد من القدماء ولا من الدارسين العرب المحدثين من تجشم عناء البحث عن الصلة بين الصور البديعية والعروضية المختلفة، والكشف عن بنيتها العميقة المشتركة بينها جميعاً. وليس هناك من تصدى لرفع اللبس وبيان كيف أن مصطلح التضمين يوجد بنفس التعريف

ضمن صور عيوب القافية من جهة وصور البديع من جهة ثانية. «وهذه مهمة - يقول - لن ندعي الوفاء بها. ولكن لن نتهيب مع ذلك الخوض فيها»[28].

عرض في هذا السياق لمواقف بلاغية من القديم والحديث محاولاً الاستفادة منها في بناء نسق من المفاهيم والمصطلحات تشكل نموذجاً نظرياً جديداً صالحاً لدراسة الشعر العربي القديم. وهكذا ميز بين اتجاهين: اتجاه **تجزيئي**: مرتبط بمراتب التضمين والاتساق، **واتجاه ترابطي**: يرى في الترابط مطلباً بلاغياً[29]. نتأمل الاتجاهين معاً لنرى كيف تم بناء مفهوم التضمين من جديد بشكل يجعله أكثر فاعلية، وكيف تم نقله إلى البناء الداخلي للبيت الشعري ليصير بذلك مولداً للشاعرية بعد أن كان ينظر إليه باعتباره عيباً من عيوب القافية[30]. فقد سمى اختراق الجملة للمقاطع النظمية **تضميناً خارجياً**، ويضم تضمين الاقتضاء وتضمين الإسناد وتضمين الإدماج. ودعا تطابق بنية التمفصل والتقطيع **اتساقاً**، ويشمل هو الآخر صوراً بديعية مختلفة. وحتى يتوضح هذا النموذج النظري الجديد أورد له خطاطة ركب فيها كل هذه الإجراءات[31]. وهو عمل في حد ذاته يحمل همّاً نسقياً صرفاً. ولا يهمنا أن نستقصي جميع مراحل البناء الجديد وتفصيلاته، ولكن يحسن بنا أن نقف على بعض نتائجه، ومن أهمها:

* قدرة هذا النظام على استيعاب الصور البديعية المنتسبة للموضوع والكشف عن البنية المشتركة بينها.

* انتقال التضمين من كونه عيباً إلى حالة صار فيها مولداً للشاعرية. كما هو واضح من تمليح السكاكي لقول الشاعر: «**يا ذا الذي في الحب يلحى**»، إذ تجاوز أحد عيوب القافية وكساه بما يبرز في معرض حسن ليصبح مصدراً للشاعرية[32].

وتأسيساً على ما تقدم من بحث عن أنساق الأشكال البلاغية، فإن سؤالاً قد يتبادر إلى الذهن، ويقتضي منا تسجيله هو: **ما هي الكيفية التي تعامل بها الباحث محمد العمري مع المصطلح البلاغي** ؟ يقتضي الجواب عن هذا السؤال أخذ الخطوات التالية بعين الاعتبار:

أ - **إعادة تعريف المصطلح البلاغي القديم**: كما هو بين من خلال إعادة تعريفه للمماثلة والمضارعة والمقاربة[33]، والتجنيس والترصيع اللذين يقول عنهما: «فالتجنيس في مفهومنا هو تكرار الصامت أساساً، والترصيع هو تكرار الصوائت أساساً»[34].

ب - **توسيع دلالة المصطلح**: نمثل لهذا الإجراء بتوسيعه للمفهوم القديم للموازنة الذي لم يكن يعدو التعادل والتقابل، يقول: «ونحن في عملنا هذا - ولا مشاحة في الاصطلاح - نستثمر معنى التعادل والتقابل في أصل كلمة الموازنة لجعلها تتسع لأنواع التجنيس الذي يقوم هو الآخر على توازن طرفين لغويين في صوامتهما ووقوعهما في مواقع متقاربة تحقق المقابلة»[35].

ج - **الاستبدال والتعويض**: حفاظاً على تماسك النظام المفهومي، غالباً ما يتم استبدال مصطلحات بأخرى أكثر فعالية، فقد اقترح الباحث استبدال كلمتي إسناد ومجاز القديمتين، باعتبارهما مستويين من مستويات الأنساق، بكلمتي افتقار وإدماج وذلك تلافياً لكل التباس(36).

د - **التأصيل والتأنيس**: وهو أفق راهن عليه في مشروعه البلاغي المتصل بدراسة المصطلح. فبعد تحديده لموضوع الموازنات الصوتية في التجنيس والترصيع. سارع إلى تأصيل هذا المنحى الذي ارتبط بالدراسات الصوتية الحديثة، وذلك بالبحث عن بعض التصورات البلاغية القديمة التي تسير في هذا الاتجاه. وهذا ما عبر عنه صراحة: «يمكن أن نؤصل هذا المنحى الذي سارت فيه الدراسات الصوتية للشعر في كتابات الباحثين الغربيين المحدثين (لما يتيحه من إمكانيات الشمول) بالرجوع إلى بعض الإشراقات الصادرة عن بلاغيين عرب في هذا الصدد. ولعل أوضح حديث في هذا الموضوع تفريق السجلماسي بين التصريف (ويضم عنده الاشتقاق والاشتراك، أي شبه الاشتقاق)، وبين المعادلة وتضم الترصيع والموازنة. فالأساس الذي فرق به السجلماسي بين «التصريف» و«المعادلة» هو الأساس الذي نفرق به نحن بين التجنيس والترصيع»(37).

هـ - **الإنتاج**: يتضح ذلك من خلال شبكة المفاهيم والمصطلحات

التي تكون نسقاً شاملاً قادراً على استيعاب الصور البلاغية المختلفة المشكلة للمفهوم العام. ولعل اعتماد الباحث على الشعرية اللسانية كما عند «ليقن» في نظرية الموقع قد مكنه من إنتاج مصطلحات توازنية مختلفة متصلة بالموقع التركيبي والموقع العروضي[38]. فإذا أخذنا الموقع الثاني، وجدنا الباحث يقترح دراسة تحققاته السطحية من خلال تجليات ثلاثة عبارة عن مصطلحات جديدة وشاملة وهي: التجنيس الموقعي، ويضم عدة صور بلاغية معروفة في البلاغة العربية نحو التصدير والتشريع والتعاطف والترديد، ثم التجنيس الترصيعي فالتسجيع الموقعي[39].

والملاحظ أن الخطوات السالفة توضح كيف أن المصطلح قد يخضع لتعديلات وإعادة تعريف جديدة حتى ينسجم ونموذجه النسقي، ويصبح قادراً على الفعل والعمل من جديد، مستفيداً من تغير أسئلة العصر وشروط القراءة. وقد رأينا سابقاً كيف تحول مفهوم الغرابة القديم - ومن خلال نظرية الانزياح - إلى مصطلح قادر على وصف الفاعلية الشعرية وتفسيرها. وقد عبر الباحث عن هذا الإجراء بقوله: «ومن الأكيد أن التقدم العلمي وتوسع مجال الرؤية واختلاف مواقعها يطلبان دائماً إعادة التنسيق من أجل التلاؤم مع التصورات الجديدة قصد التفعيل والتشغيل. فحين وضع الأنساق تتعرض المصطلحات القديمة لعملية تعريف جديدة لا محيد عنها، يزاد في مجالها أو ينقص

حسب مؤهلاته اللسانية والمفهومية. فالذي نواجهه عادة في قراءتنا هو تسمية الأجناس العليا التي ما هي في الواقع إلا مفتاح مختصر لمجموعة من المصطلحات لها صفة مشتركة بينها تعود إليها في مبدإ أمرها أو نعيدها إليها في استراتيجية قراءاتنا »[40].

2 - دلالة المصطلح البلاغي والنسق المعرفي

يمكن أن نميز في الدراسة المصطلحية العربية الحديثة بين اتجاهين اثنين هما:

2 - 1- **اتجاه تراكمي**: يكتفي بتخريج ألفاظ النقد والبلاغة دون اهتمام بالنسق المعرفي الذي تنتمي إليه هذه المصطلحات.

2 - 2- **اتجاه نسقي**: ينظر إلى المصطلح في علاقته بالنسق الذي يرد فيه، ويهدف إلى إنجاز عمل نسقي حديث في اللغة العربية يعيد تصنيف البلاغة العربية في إطار الأسئلة الحديثة تنسيقاً شمولياً يستوعب كل أوجهها وصورها، ويقترح مراجعة نقدية للاتجاه التراكمي الذي هيمن وللأسف الشديد على الدرس الأدبي الحديث[41]. وقد وقفنا عند جانب من هذا التنسيق الشمولي في الفقرة السالفة، ونركز هنا حديثنا على أهمية النسق في تحديد دلالة المصطلح. وعليه، فإن دراسة دلالة المصطلح دراسة علمية لا يمكن أن تتحقق بمعزل عن النسق العام الذي ورد فيه، لأن المصطلح حين يخرج من نسقه، فإنه يفرغ من دلالته العلمية[42].

وهذا يفيد أن دلالة المصطلح إنما تتم من داخل العلم الذي ينتمي إليه أو من خلال النسق العام النهائي والمتحول للمشروع العلمي[43]. وفعالية هذا المبدأ النظري تأتي من أن المصطلح الواحد قد نجده في النسق المعرفي النهائي لمؤلف ما بمعنيين مختلفين، كما هو الشأن بالنسبة لمفهوم اللفظ عند عبدالقاهر الجرجاني، فهو في نسق الأسرار عبارة عن أصوات مسموعة، والمعنى عبارة عن أصول عامة هي التشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز. أما في الدلائل حيث المناسبة التداولية عكس سؤال الغرابة المتحكم في الأسرار، فقد أدرجت هذه الأصول المعنوية تحت العناصر البلاغية اللفظية فأصبح اللفظ هو: الاستعارة والتمثيل والكناية[44].

3 - البحث عن النسق المفقود في التآليف البلاغية :

إن أهمية التحليل النسقي لا تكمن في قراءة الأشكال فحسب ؛ بل تتعدى ذلك إلى استخراج أنساق المؤلفات البلاغية العربية في حوار بين المشاريع والمنجزات. وقد طبق الباحث هذا الالتزام المنهاجي في كتابه البلاغة العربية أصولها وامتداداتها. ومن أمثلة ذلك حرصه على إعادة النسق الغائب في أسرار البلاغة لعبدالقاهر الجرجاني، ومراهنته على بناء القسم المفقود من كتاب «منهاج البلغاء وسراج الأدباء»، لحازم القرطاجني.

3- 1- إعادة النسق الغائب في «الأسرار»:

ينبني عمل عبدالقاهر الجرجاني في «أسرار البلاغة» على

صراع بين عنصرين: عنصر الغرابة المفيدة وعنصر الوضوح غير المفيد. عنصر الغرابة هو العنصر المنسق أي الذي يعتمده المؤلف مبدئياً لصياغة نسقه البلاغي وعليه بنيت خطة الكتاب. في حين يلعب الوضوح دور العنصر المخلخل المنازع والاستثناء الذي يشكك في انسجام النظرية[45]. وإذا كان عبدالقاهر في مشروعه النظري قد أعلن أنه سيتحدث عن التشبيه والاستعارة والتمثيل فقط، فإن واقع منجزه يخالف ذلك. إذ شكل حديثه عن الأخذ والسرقة تجاوزاً لمشروعه وموضوعاً ثالثاً له مركزه في الكتاب إلى جانب الموضوعات الأخرى. وعليه فإن «القراءة الفاحصة لكتاب الأسرار تصل إلى أنه مبني من مقدمة وثلاثة أقسام يكاد بعضها يستغني عن بعض ويخالفه في توضيح المصطلح إلى حد التناقض، ولكنها تعالج في العمق موضوعاً واحداً وإشكالية واحدة»[46]. وقد حاول الباحث تركيب هذه الأقسام والقضايا التي تثيرها في شكل خطاطات عامة تسعف القارئ، فضلاً عن الدارس، في الاهتداء إلى انسجام النص. وترتيباً على ذلك فإن بناء مداخل كبرى تستوعب الكثير من الجزئيات من أهم تجليات التحليل النسقي للمؤلفات البلاغية[47].

3- 2- بناء القسم المفقود من: منهاج البلغاء:

يتألف كتاب حازم «المنهاج» من أربعة أقسام كبرى: القسم الأول: متعلق باللفظ وهو مفقود. والقسم الثاني خاص بالمعنى، والقسم الثالث مرتبط بالنظم، ثم القسم الرابع متصل بالأسلوب. وقد حاول الباحث في إطار استراتيجيته النسقية إعادة بناء

القسم المفقود اعتماداً على ما تقدمه ثلاثة مصادر أساسية:

1 - الإحالات الواردة داخل متن المنهاج سيما في القسم الثاني الخاص بالمعنى، ثم في القسم الثالث المخصص للنظم، الذي اعتبره الباحث امتداداً طبيعياً للفظ.

2 - الاهتداء بالمرجع المحتذى وهو كتاب «سر الفصاحة» لابن سنان الخفاجي.

3 - بعض النصوص المنقولة من قبل مؤلفين متأخرين اطلعوا على القسم المفقود ونقلوا منه(48).

ويظهر أن إعادة البناء المقترحة تستند إلى قرينتين أساسيتين: **قرينة نصية داخلية**: مرتبطة بداخل النص، **وقرينة حالية خارجية**: متصلة بخارج النص: النموذج المحتذى والنصوص التي أشار إلى بعضها محقق المنهاج. ويبدو أن القراءة النسقية والشمولية لمتن المنهاج قد تكون مسعفة في تصور وتخيل المادة المفقودة. من هنا نجد الباحث يستند إلى أسس أشار إلى ضرورة الاستئناس بها في البحث عن انسجام النص، منها: ضرورة اعتبار وحدة الموضوع بين المناهج المقترحة، ثم التوسل بالمقارنة بين القسم المفقود والنموذج المحتذى، لأن من شأن ذلك أن يساعد على تصور ما يحتمل أن تكون عليه مواد ومعالم ذلك القسم. ونتيجة للاعتبارات السابقة حاول تركيب القسم المفقود في شكل خطاطة عامة أوردها على الشكل الآتي:

خطاطة

«القسم المفقود» من المنهاج[49]

المنهج الأول	المنهج الثاني	المنهج الثالث	المنهج الرابع
اللفظ المفرد	اللفظ المركب	اللفظ والدلالة	أثر اللفظ في النفس
معالمه	معالمه	معالمه	معالمه
1- الملافظ	1- ائتلاف الألفاظ	1- عدم التوعر	1-
2- الانتظام	2- ائتلاف الحروف	2- تجنب الثقل	2-
3- الصنع	3- التوازن الصوتي	3- مطابقة اللفظ	3-
4- المعايير	4- التمكن الدلالي	4- اتباع البيان العربي	4-

ويبدو أن هاجس بناء المفقود هو في الحقيقة عمل فيليلوجي صرف يرتبط بقدرة المحقق على تخيل ما يحتمل أن تكون عليه بياضات وخروم المادة المفقودة. والحال أنه في مشروع القراءة النسقية هو عمل فيليلوجي وعلمي في آن واحد، لأنه بقدر ما يعمل على بعث صفة الحضور لمادة مفقودة هي في حكم الغياب، فهو يسهم في الحصول ولو نسبياً على التصور الشامل والمنسجم للمشروع النقدي والبلاغي لدى حازم القرطاجني.

IV - آليات القراءة النسقية :

تقوم القراءة النسقية على آليات متنوعة حسب تنوع القضايا البلاغية المقروءة. لذلك نجد الباحث يستعين في بحثه عن

أنساق الأشكال والمؤلفات بوسائل متنوعة من أهمها: الوصف والتصنيف والتحليل والمقارنة ثم التفسير فالتأويل.

1 - من الوصف إلى التصنيف :

وقد استفاد من هاتين الآليتين سواء في رصده لآليات اشتغال المقوم الصوتي أو في نزوعه إلى تصنيف جديد في إطار التأريخ للبلاغة العربية. وهكذا نجده بعد وصف المادة الصوتية عمد إلى تصنيفها من خلال مستويين:

المستوى الأول: أرجع من خلاله اشتغال المقوم الصوتي إلى ثلاثة مفاهيم كبرى: الكثافة والفضاء ثم التفاعل.

المستوى الثاني: وهو ذو طابع تأريخي، يروم تصنيف الموازنات الصوتية إلى ثلاثة اتجاهات كبرى مرتبطة بوشائج متينة بثلاثة مستويات ثقافية:

اتجاه التراكم: وله ارتباط بالثقافة الشعبية كما نجد في شعر الرجاز والوشاحين والشواعر وشعراء العصور المتأخرة المنعوتة بالجمود، والشعراء المتوجهين إلى الأطفال.

اتجاه التفاعل: الذي يخاطب الخيال ويتطلب القدرة على التحليل، معقداً العلاقة بين الصوتي والدلالي، بحيث يضيع معها أحياناً التناغم. وهذا هو حال الشعراء المتفلسفين من أصحاب البديع الذي يتزعمهم أبو تمام.

اتجاه التكامل: وهو الذي يمثل مقياس الفصاحة العربية

لقيامه على التكامل بين المكونات الشعرية. وقد مثل هذا الاتجاه نخبة عربية غير متفلسفة نعتت باتجاه الطبع الذي امتد من امرىء القيس وغيره من شعراء الجاهلية عامة إلى البحتري الذي أشرف به تخوم التفاعل[50].

ولعل الحديث عن التصنيف في التأريخ أو غيره قد يثير في أذهاننا سؤالاً هو: ما هي طبيعة الأسس التي يستند إليها التصنيف في القراءة النسقية ؟

يقترح الباحث بصدد إجابته عن هذا السؤال مراجعة للتقسيم حسب العصور لأنه لا يخلو من مجازفة[51]. ومقابل ذلك يراهن على تصنيف جديد مستمد من أسس واعتبارات محددة منها ما يتعلق بطبيعة الموضوع المقروء، ومنها ما يرتبط بالشاعر المنتج، ومنها ما يتصل بالقارئ المستهلك. و«هذه العناصر الثلاثة تتدخل بخصوصياتها لتحديد أثر المحيط العام أو تكييفه»[52].

من هذا المنطلق فإنه مما ينبغي ملاحظته أن هناك من بين الاتجاهات السابقة ما يطبع عصراً بعينه، ومنها ما ينتظم عصوراً مختلفة[53]. وتتجلى هذه التصنيفية، مرة أخرى، من خلال تحقيب الباحث للبلاغة العربية إلى ثلاثة مراحل أساسية: **مرحلة الملاحظة والرصد، ومرحلة طرح الأسئلة النظرية ضمن الإشكاليات المعرفية العامة، ثم مرحلة الصياغة النظرية إنطلاقاً من السؤال الخاص: سؤال الأدبية**. وهذه المراحل متعاقبة تدريجياً مع استمرار

بعضها في بعض[54]. فكأن تاريخ البلاغة العربية بلاغات جزئية تصب في بلاغة عامة: من سؤال الرصد، من هموم خارجية إلى السؤال الجوهري[55].

2 – من الوصف إلى التركيب عبر التحليل :

ما مدى انسجام المشاريع البلاغية مع المنجزات الفعلية ؟! هذا هو المنطلق الأساسي في استخراج أنساق الخطابات البلاغية العربية القديمة. والآليات القرائية المحددة المسعفة في تحقيق ذلك هي الوصف والتحليل ثم التركيب. وقد استفاد الباحث من هذه الآليات[56]؛ بل إنه قد صرح بأن القراءة النسقية تستدعي تقديم خطاطات عامة دون تدخل في أول الأمر حتى لا يتم التشويش على العمل النسقي الذي كان المؤلف يتوخى رسم خريطته[57]. والقارئ لقسمي كتاب «البلاغة العربية أصولها وامتداداتها» سيلاحظ نزوعاً واضحاً إلى وصف التآليف البلاغية وتحليل قضاياها ثم إعادة تركيبها واختزالها في خطاطات عامة تستوعب الكثير من الجزئيات وتعيد لها أنساقها الأصلية.

3 – من التحليل والتركيب إلى التفسير والتأويل :

إن الملاحظة الجوهرية التي يمكن تسجيلها في هذا الإطار هي: أن آليات القراءة النسقية يحكمها التكامل والتفاعل. وقد أوضحنا أن الباحث عادة ما كان يستعين بالتفسير والتأويل بعد تركيب القضايا البلاغية التي تشكل نسقاً معيناً. ونستطيع بعد هذا أن نقف عند تفسيره للتضمين عند القدماء كمثال. فقد نظروا

إليه باعتباره عيباً مرة وباعتباره مقوماً ومحسناً بديعياً مرة أخرى فكان تفسير هذه المفارقة من زاويتين: اللغة والتاريخ.

* اللغة: استند التفسير هنا إلى فكرة النبر النحوي الانتظاري كما هو عند مازاليغا، معتبراً تضمين الاقتضاء وتضمين الاسناد من النماذج التضمينة التي تنطبق عليها ظاهرة الانتظار، ذلك أن الجملة الشعرية الأم في البيت قد تطول بما يدخل في حشوها من جمل اعتراضية ومن ظروف وأحوال وحيثيات مختلفة[58].

* التاريخ: ربط تطور نظرة القدماء إلى التضمين من كونه عيباً إلى كونه مولداً للشاعرية بالتطور الحضاري الذي شهده المجتمع العربي، بشكل تقوت معه سلطة الجملة، ولم تعد الأذن هي المتحكمة فيما يقبل أو يرفض؛ بل صار للتأمل وإعادة القراءة وترديد النظر في الصحف دور يستحق أن يدافع عنه[59]، وقد تجلى هذا التطور أو التسامح في تقليص حدود تضمين الافتقار، كما هو الشأن عند ابن رشيق القيرواني[60] وفي الدفاع الصريح عن التضمين كما فعل ابن الأثير[61].

وفي سياق التفسير تتبدى أهمية الحديث عن **التأويل وآلياته** في هذا النمط من القراءة؛ إذ تم اللجوء إلى التأويل في استخراج صور التوازن الكامنة في ملكة مستعمل اللغة[62].

وأمكن التمثيل لهذا بحرص البلاغيين والنقاد القدماء على مؤاخذة الشعراء الذين أبوا إلا ركوب بعض الاستعمالات اللغوية

المنافرة لمبدأي الانسجام والاعتدال اللذين قام عليهما النموذج الشعري الكلاسيكي، ويظهر في نظر الباحث أن السياق حاسم في التمييز بين الاستعمال الخاطئ للوسائل اللغوية والاستعمال الفني لها في اتجاه ينزاح عن المعيار والاعتدال[63]. وهو أمر أتاح المجال لقيام بلاغة تهتم بالمظهر البصري للكلمات التي تبدو غريبة عن السياق الفصيح الخالي من النتوءات. ذلك أن «قدراً كبيراً من الألفاظ التي اعتبرت مباينة للفصاحة هي مما يدركه البصر قبل السمع»[64]. وهكذا نجده يختار تأويلاً بصرياً لكلمة «الجؤشش» غير الفصيحة في بيت أبي عبادة:

فَلاَ وَصْلَ إلاَّ أَنْ يُطِيفَ خَيَالُهَا بِنَا تَحْتَ جُؤْشُشٍ منَ اللَّيْـلِ مُظْلِمُ

فـ «جؤشش، فيما يقول المؤول، تجافي الفصاحة لأنها تقلق راحة الانسجام المحيط بها، ولكن الشاعر ربما فضل إبراز قطعه الليل المظلم بهذه الكلمة المتميزة عن قصد»[65].

ولابد أن ننعطف بعد هذا إلى الحديث عن آليات التأويل في القراءة النسقية، وحين نتأمل العلاقة بين البلاغة العربية القديمة والقراءة التأويلية المقترحة نستشعر تنوع الآليات الموظفة. ويمكننا إجمال بعضها في ما يلي:

أ - **وصل القضايا بمرجعياتها**: وهو أمر وفر للباحث، كما للقارئ القدرة على ربط الظواهر والقضايا بمسبباتها وإرجاع الأمور إلى نصابها[66]. ولعل أهم مكسب استفدناه من هذا الإجراء تكوين تصور عام عن المسارات الكبرى للبلاغة العربية والدرس البلاغي الحديث.

ب - **المقارنة**: وهي استراتيجية مهمة في القراءة النسقية استفاد منها الباحث في تحقيق حوار فعال بين البلاغة العربية وهموم الدرس الأدبي الحديث على جميع المستويات: المقارنة بين القضايا البلاغية المقروءة والمقارنة بين هموم البلاغة العربية والبلاغة الحديثة، والمقارنة بين مناهج الدرس البلاغي القديم ومناهج الدرس البلاغي الحديث، ثم المقارنة بين أصول البلاغة العربية وامتداداتها.

ج - **النقد والمرجعية**: تتضح مظاهر هاتين الآليتين في نقد المادة البلاغية المتعلقة بموضوع الموازنات، ونقد أنساق المؤلفات البالغية وخططها، ونقد المداخل النظرية حتى تنسجم وطبيعة الشعر الغنائي، كما حدث في تعامله مع نظرية «المواقع» عند ليفين، ونظرية الانزياح عند جون كوهن، فقد وجد أن ليفن ربط الموقع بمفهوم ضيق للغة هو مفهوم التركيب النحوي، ثم وسعه ليشمل ما هو خارج عن اللغة بالحديث عن التعادلات الطبيعية والمواقع العروضية الوزنية والنبرية، دون أن يفكر في تغيير عنوان الكتاب «البنيات اللسانية في الشعر»، هذا علاوة على أنه تحدث عن المواقع في إطار مقولة ياكبسون الصارمة ثم فتح باب التعادلات غير الموقعية دون أن يدخل تعديلاً على هذه المقولة التي انطلق منها[67].

ولم يقف الباحث عند حد إبداء الملاحظات ؛ بل حاول تطويع

هذه النظرية بما ينسجم وطبيعة الشعر الغنائي الغربي، وذلك بقلبها، حيث يصبح مستدرك فيها (هو العروض) أصلاً، والأصل (وهو التركيب النحوي) حلية زائدة. وبذلك تحدث عن موقعين في الموازنات الصوتية موقع لغوي وموقع تركيبي[68].

ويمكننا ملامسة هذا التوجه النقدي من خلال اختلافه مع جون كوهن في نظرية الانزياح، سيما في بناء المعيار. إذ يرى أن «المعايير المنزاح عنها تختلف من عصر لعصر حسب القيم الفنية السائدة، كما أنها قد تكون متعددة. فليس من الضروري أن يكون مظهر الشاعرية وميكانزمها الوحيد هو البعد عن الكلام العادي، عن الخطاب اللغوي التواصلي " بل قد يكون الانزياح عن قيم فنية صارت آلية، فيعمل المقوم الشعري على شق عصا الطاعة عن المألوف فنياً[69].

٧ - القراءة النسقية والرؤية الشمولية للتراث :

تتميز القراءة النسقية بطابعها التركيبي ورؤيتها الشمولية إلى مختلف مكونات التراث البلاغي العربي القديم. فالاختيار الشعري والضرورة الشعرية وسؤال الإعجاز والبيان الخطابي أو الإقناع والقراءات العربية لكتابي الشعر والخطابة لأرسطو طاليس والبلاغة العامة التي تراوح بين النصي والتداولي كلها مكونات قد تبدو منفصلة ومستقلة ؛ لكنها في هذه القراءة النسقية متداخلة البنى والوظائف. وهي بذلك تشكل حقيقة البلاغة العربية وبنيتها العامة، وإن أية قراءة أو تقويم لها لابد أن ينطلق

من هذه الحقيقة ويراعي جميع مكوناتها المتفاعلة والمتكاملة. ولعل هذا التوجه الشمولي ينسجم والقراءة التركيبية التي تعتمد النظرة الشمولية وتفهم السابق من اللاحق واللاحق من السابق[70]، وتربط بين أصول البلاغة وامتداداتها[71] وتدمج آفاق الماضي بآفاق الحاضر[72] في تطلع للمستقبل.

إن هذا المنظور الذي كرسته القراءة الشمولية كفيل بتجاوز ذلك النزوع الشكلي الذي شاب الدراسات البنيوية وكذا الدراسات التاريخية التحقيبية التي تؤكد على وجود حقب تاريخية ماضية مستقلة بذاتها ومنغلقة على نفسها[73] غير آبهة بالنمو الداخلي للعلاقات القرائية وما تحمله من تقابلات وتعارضات[74].

الهوامش

*) أصل هذا المقال مداخلة شاركت بها في اليوم الدراسي الذي نظمته كلية اللغة العربية بمراكش تحت محور: قراءة في كتابات الدكتور محمد العمري وذلك يوم 26نوفمبر 1999.

1) محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر، الكثافة، الفضاء التفاعل، ط: 1، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء 1990، ص 19.

2) نفسه، ص 14، وينسحب ذلك أيضاً على المحدثين الذين اكتفوا بتلخيص آراء القدماء دون وضعها في إطار نظري يجعلها فاعلة.

3) محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ط: 1، لبنان، بيروت 1999، ص 8.

4) نفسه، ص 14.

5) تحليل الخطاب الشعري، ص 15.

6) البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، ص 9 - 10.

7) تحليل الخطاب الشعري، ص 20.

8) نفسه، ص 46.

9) نفسه، ص 6.

10) نفسه، ص 6.

11) محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية، ط1، منشورات سال، 1991، ص 4.

12) تحليل الخطاب الشعري، ص 39.

13) نفسه، ص 40.

15) في كتابيه: Pour une hermineutique littéraire و pour une Esthétique de la réception

ينظر كتاب البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص 10.

16) نفسه، ص 225.

17) نفسه، ص 10.

18) محمد العمري، مصطلح الدرس الأدبي والنسق المعرفي، ضمن مجلة فكر ونقد، ع 20، السنة الثانية، يونيو 1999، ص 37.

19) تحليل الخطاب الشعري، ص 10.

20) محمد مفتاح، «من أجل تلق نسقي، ضمن كتاب نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط، ص 59.

21) تحليل الخطاب الشعري، ص 20.

22) جون كوهن، «بنية اللغة الشعرية»، ترجمة محمد الوالي، ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، 1986، ص 44.

23) تحليل الخطاب الشعري، ص 94 - 95.

24) نفسه، 111.

25) محمد مفتاح، «من أجل تلق نسقي»، ص 67.

26) تحليل الخطاب الشعري، ص 123.

27) نفسه، ص 123- 138.

28) نفسه، ص 228- 229.

29) نفسه، ص 248.

30) نفسه، ص 230.

31) نفسه، ص 239.

32) نفسه، ص: 260 - 261، وينظر أيضاً السكاكي في كتابه «مفتاح العلوم» تحقيق: نعيم زرزور، ط: 1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1983، ص: 576.

33) نفسه، ص 94- 95.

34) نفسه، ص 64.

35) الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، ص: 9.

36) تحليل الخطاب الشعري، ص: 231.

37) نفسه، ص 65.

38) نفسه، ص 146.

39) نفسه، ص 171 - 172.

40) مصطلح الدرس الأدبي والنسق المعرفي، ص: 98 - 99.

41) نفسه، ص 96 - 98، لعل من النتائج السلبية لهيمنة هذا الاتجاه التراكمي: ذكر الثانوي وإهمال الرئيسي وإقحام غير الإجرائي في المجال الذي ينتمي إليه العمل، وعدم التمييز بين المصطلحات الداخلة في النسق والمصطلحات الواردة عرضاً.

42) نفسه، ص: 94.

43) البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها، ص: 16.

44) نفسه، ص: 18، وينظر مصطلح الدرس الأدبي والنسق المعرفي، ص: 87 - 97.

45) البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، ص: 330.

46) نفسه، ص: 330.

47) ينظر في هذا الإطار الخطاطة العامة لكتاب الأسرار في كتاب: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص: 350.

48) نفسه، ص: 512.

49) نفسه، ص: 518.

50) اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي، مساهمة تطبيقية في كتابة تاريخ للأشكال، منشورات صال، 1990، ص: 5.

51) نفسه، ص: 10.

52) نفسه، ص: 10.

53) نفسه، ص: 14.

54) البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، مقال ضمن كتاب إشكال التحقيب، ط: 1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط 1996، ص: 55 - 66.

55) يمكن في هذا السياق أن نشير إلى تصنيف الباحث للبلاغة العربية حسب موقفها من الموازنات الصوتية إلى خمسة اتجاهات عامة: 1- البديع ونقد الشعر، 2- البيان وبلاغات الإقناع، 3- البلاغة العامة أو الصناعتان، 4- نظرية المعنى أو بلاغة الإعجاز، 5- نظرية الأدب أو الوظيفة التوازنية. وقد علق الباحث على هذه الاتجاهات بقوله: «إذا نظرنا نظرة تاريخية لاحظنا أن بين الاتجاهات الثلاثة الأولى تداخلاً. كما أن علاقتها الموضوعية هي علاقة احتواء: ينظر هنا كتاب الموازنة الصوتية في الرؤية البلاغية»، ص: 37 - 38.

56) البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، ص: 331-332.

57) نفسه، ص: 365.

58) تحليل الخطاب الشعري، ص: 250.

59) نفسه، ص: 253.

60) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق محمد قرقزان، ط: 2، 1998، ج: 1، ص: 322، وقد أشار في هذا السياق إلى أنه كلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة من القافية كان أسهل عيباً في التضمين».

61) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص: 4.

62) تحليل الخطاب الشعري، ص: 155.

63) نفسه، ص: 217.

64) نفسه، ص: 219.

65) نفسه، ص: 219.

66) نقصد بذلك أن هذا الإجراء قد مكننا من فهم الفكر البلاغي العربي في شموليته، وفي علاقته بخلفياته المذهبية والعقدية والمعرفية.

67) تحليل الخطاب الشعري، ص: 146.

68) نفسه، ص: 146.

69) نفسه، ص: 264 - 265.

70) البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها، ص: 10.

71) نفسه، ص: 285.

72) نفسه، ص: 11، ومما يشهد لهذا التوجه حرصه على تأكيد حوار البلاغة العربية القديمة مع الدرس البلاغي الحديث من جهتين: 1- من حيث الشمول: إذ وجد أن التفكير البلاغي العربي يتوزع إلى بعدين أساسيين يقوم عليهما المجال البلاغي الحديث وهما الانزياح والتداول. وقد أدمج حازم هذين البعدين أو السؤالين في إطار البحث عن بلاغة عامة، يتداخل فيها المحاكي والمقنع. 2- من حيث العمق إذ وجد أن البلاغة العربية القديمة تحاور الدرس البلاغي الحديث من عدة زوايا: منها بناء الشعر على المفارقة الدلالية: التخييل، وتأويل قضية السرقات تأويلاً لسانياً وبلاغياً، وقضية البناء على الصور البلاغية، وإدخال عنصر النظم باعتباره مراقباً للمزية الانزياحية ومكملاً للبناء الدلالي مدمجاً في البناء التركيبي إلخ. البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها، من ص: 30 - 33.

73) السملالي خالد، «المثاقفة وانتقال النظريات النقدية (نظرية التلقي نموذجاً)، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، جامعة محمد الأول، كلية الآداب والعلوم الإنسانية وجدة، 1997 - 1998، ص 100.

74) البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، ص 21.



قراءة في بعض أعمال يوسف القعيد

حسن المودن

1 - يوسف القعيد روائي مصري من مواليد 1944م بقرية الضهرية. انتقل إلى القاهرة منتصف 1965م، ستصدر له أول رواية («الحداد» 1969م)، يليها إنتاج روائي وقصصي مهم كماً وكيفاً، وآخر ما صدر له، وبالمغرب، رواية «قطار الصعيد» (مارس 2001م).

لقد اهتم النقاد والباحثون بأعماله، إلا أن أغلبهم، في حدود علمي، لا يلتفت إلا إلى إيديولوجية خطابه الروائي ومضامينه والقضايا المجتمعية التي يثيرها، وفي أحسن الأحوال يتم تمييز أعمال هذا الروائي بالتركيز على معرفتها الدقيقة بالقرية والقرويين، بقدرتها على إثارة قضايا كبرى تهم المجتمع بأكمله من خلال عالم قروي قد يبدو بسيطاً وصغيراً. لكن القليل من هؤلاء النقاد من اهتم بأدبية أعماله وروائيتها، أي بلغته وأشكالها وطرائقه السردية وإضافاته، وليكن في علاقة بأسئلتها والقضايا التي تثيرها. وتسعى هذه القراءة، بتواضع كبير، أن تنضم إلى هذه القلة.

وقبل الشروع في هذه القراءة، تجدر الإشارة إلى الصرخة المشهورة ليوسف القعيد: ما جدوى الأدب والكتابة؟! الصرخة التي أطلقها بعد أن أصابه اليأس في السنين الأخيرة من الأدب

العربي الذي لم يستطع تغيير مجتمعه وتاريخه. وبالرغم من أن بعض الأمل - الذي تسعى هذه القراءة إلى توسيع منطقته - قد عاد إلي كاتبنا، إلا أنه مايزال يتساءل عن رهان الأدب.

إننا هنا أمام مسألة إشكالية تتساءل عن مدى فعالية الأدب العربي في سياقه الاجتماعي والتاريخي. وهي إشكالية لأن العلاقة القائمة بين الأدبي وسياقه معقدة تطرح الكثير من الأسئلة[1]. ماذا نقصد بالنص الأدبي؟ ماذا نقصد بالسياق؟ هل النص الأدبي قادر على الفعل في سياقه؟ وهل يحضر السياق داخل النص؟ أليس مفهوم السياق واسعاً ومتعدد المعاني والاستعمالات؟ ألا يصح أن نتحدث عن سياق تكونه مجموعة من السياقات الصغرى: السياق الأدبي - السياق الثقافي...؟ أليس من الطبيعي أن نبدأ بالسؤال عن فعالية عمل أدبي معين في سياقه الأدبي أولاً وقبل كل شيء؟

هذا السؤال الأخير هو الذي ستحاول هذه الدراسة المتواضعة مقاربته، بافتراض أن الأعمال الروائية ليوسف القعيد قد أحدثت تغييراً في أدبنا الروائي وطورت إمكاناته الجمالية وجددت في أسئلته وموضوعاته. فبالنظر إلى سياقها التاريخي (ما بعد هزيمة 1967م) وسياقها الأدبي (تراجع المدرسة الواقعية التقليدية وميلاد واقعية جديدة تستند إلى مفهوم واسع للواقع)، يمكن أن نفترض أن الرواية عند القعيد لا تطرح سؤال الكتابة في علاقتها بالمجتمع والتاريخ فقط، وفي علاقة بالذات.

وبالتالي صارت الكتابة تعتمد طرائق في التشخيص النفسي إلى جنب أو في تداخل مع طرائق التشخيص الاجتماعي والتاريخي: فلم تعد تكتفي بتشخيص العالم الخارجي والمرئي ولا بتشخيص ما تفعله الشخصية في العالم الاجتماعي الخارجي، بل صارت تلج عالمها الداخلي واللامرئي لتشخيص ما ينفعل في داخلية الشخصية، متغلغلة في منطقة ملتبسة وغامضة يلتقي فيها الداخل والخارج، تتحاور فيها الذات والمجتمع والتاريخ بشكل متشابك ومعقد. وبعبارة وجيزة نفترض أننا أمام تجديد مس مكونات الرواية وبنياتها ولغتها وعوالمها وأساليبها وأسئلتها. ومن أجل فحص هذا الافتراض - سنقف عند روايتين من روايات يوسف القعيد تبدو أن أكثر تمثيلية: الأولى هي «أخبار عزبة المنيسي»[2] والثانية هي «قطار الصعيد»[3].

2 - تبدو لنا رواية «أخبار عزبة المنيسي» واحدة من أهم أعمال القعيد الروائية، لأنها تنفذ إلى بواطن النفوس وتظهر مكتومات الصدور في منظومات سطورها، فقدرتها «على سبر الغور واستبطان الذات والبحث عن أخف أحاسيسها الغامضة» كبيرة وفائقة، كما سجلت ذلك سهير القلماوي[4].

ونحن لا ندعي الإحاطة بكل جوانب هذه القدرة، بل سنقف عند مسلكين سرديين فيهما من الخصوبة والمرونة ما يكفي للنفاذ إلى بواطن الشخصيات: نقصد المحكي النفسي والمونولوج الداخلي، بالمعنى الذي وضعته دوريث كوهن[5].

1-2 - المحكي النفسي تقنية يعتمدها السارد لتأسيس خطابه عن الحياة الداخلية للشخصية. وهو حاضر بقوة وبمختلف أنواعه في هذه الرواية، لكننا سنركز على نوع واحد يبدو أنه أكثر قدرة على تشخيص السيكولوجية الفردية وعلى خلق شخصيات ذات عمق نفسي.

بالرغم من أنها رواية بضمير الغائب، إلا أنها لم تمنح السارد تلك السلطة التي تمكنه من اتخاذ مسافة تفصله عن شخصياته، بل نحن أمام سارد يلح على أن يكون أكثر قرباً منها وأكثر تعاطفاً معها، ويلح أيضاً على أن الاحتراس من تحليل الذاتية وكشف الأعماق لن يمكننا من بناء تصور موضوعي عن الشخصية العربية خاصة والإنسانية عامة ومن فهم النفوس والطبائع الإنسانية.

وما يلفت الانتباه في هذه الرواية أن السارد يتمكن من حكي الأنشطة النفسية التي يستحيل أن تعبر عنها الشخصية باللغة، أي لا يمكن للشخصية أن تقولها. لكن المحك النفسي يتمكن من إعطاء تعبير ملائم ودقيق لحياة داخلية غير معبر عنها باللغة. فهي حياة معقدة وغامضة، تعجز الشخصية عن التعبير عنها لغوياً، لكن السارد يستطيع ذلك اعتماداً على نوع من أنواع المحكي النفسي: إنه المحكي النفسي اللاتلفظي كما يتمثل في هذا النموذج: «عبث بظهر الحمار، تاهت نظراته في الحقول البعيدة. نظر إلى الوتد الذي تربط به الجاموسة. أدرك لسانه في

فمه. غمس عينيه في زرقة السماء الصافية. تابع بنظرة حيرى سحابة بيضاء حتى غابت عن ناظريه. بحث عن كلمة، كلمة واحدة، أي شيء يقوله. الهواء الطري يلمس جدار قلبه المتعب نفسه تنتفض، تنزف قطرات دم قانية. الصدر يعلو ويهبط. ربط الحمار. جلس بجوارها، نبش الأرض بأصابعه» (ص 80).

من أجل إبراز الاضطراب النفسي الذي غمر أبو الغيظ وهو منفرد بصابرين، ركز السارد على حركاته الجسدية التي تعبر عن هذا الاضطراب (عبث بظهر الحمار - تاهت نظراته - نظر إلى... - غمس عينيه في... - تابع بنظرة حيرى... - بحث عن كلمة... - جلس... - نبش...) وهي أفعال وحركات جسدية لا تتحكم فيها الشخصية كل التحكم.

والمحكي النفسي اللاتلفظي الذي يركز على الشعور المضطرب والذهن الحائر التائه انطلاقاً من الجسد والأفعال الخارجية محكي يخلق تداخلاً بين العالم الداخلي والعالم الخارجي، مقتحماً بذلك منطقة غامضة معقدة يتشابك فيها هذان العالمان، متغلغلاً داخل أعمق مستويات النفس الإنسانية انطلاقاً من حركات وأنشطة جسدية تبدو خارجية لكنها تتفاعل مع حركات وأنشطة النفس الداخلية. إنها أنشطة لاواعية تنسجها النفس والجسد معاً ويستحيل أن تعبر عنها الشخصية بتعبير تلفظي مباشر.

قد يكون صحيحاً أن المونولوج الداخلي هو الذي ينجح

نجاحاً كبيراً في تشخيص السيرورات النفسية كما هي في العالم الداخلي للشخصية. وأن المحكي النفسي هو تلخيص لهذه السيرورات، إلا أن المحكي النفسي اللاتلفظي الذي يستغني عن التلفظ ويستثمر الأنشطة الجسدية - النفسية للشخصية لما تفيض به من دلالات وإيحاءات نفسية لاواعية (عبث بظهر الحمار، نبش الأرض بأصابعه، نفسه تنتفض، الصدر يعلو ويهبط، تاهت نظرات...) هو الذي يمكن اعتباره الطريق المباشر نحو الأعماق التحتية اللالفظية للنفس والذهن.. وبهذا يكون المحكي النفسي أكثر فعالية من المونولوج الداخلي. والنقاد الذين يرون عكس الرأي عندما ينطلقون من مسلمة مفادها أن اللغة المنتهكة والمدمرة والمضطربة التي يعتمدها المونولوج الداخلي هي التي تستطيع إبراز نفسية مضطربة، ينسون أن المونولوج الداخلي يقف عند حد النشاط اللفظي للذهن، وينسون أن المجال الذي يمتد خارج وما وراء الوعي ينفلت من التلفيظ ومن التعبير اللغوي.

لقد صرف القعيد القول في هذه الرواية بين إشارة لها عمق واعتبار وبين عبارة لها متغلغل في غوامض النفوس والأسرار، وخاصة عندما يتصدع شمل الفكر ويتبلبل بال النفس. هذا ما انتهى إليه حديثنا عن المحكي النفسي، وهذا ما سيؤكده حضور المونولوج الداخلي في هذه الرواية.

2-2 - المنولوج الداخلي هو خطاب الشخصية، يمكن أن ينقله السارد ناسباً إياه إلى شخصيته بشكل مباشر (بوضعه بين المزدوجات والتمهيد له بما يوضح أنه خطاب الشخصية)، ويسمى

هذا النوع بالمونولوج المنقول، لكن يمكن أن يدرجه السارد داخل خطابه مستغنياً عن العلامات الشكلية والتعابير التمهيدية ومحتفظاً ببعض القرائن اللغوية والنحوية التي تؤكد أنه خطاب الشخصية. وهذا النوع يسمى المونولوج المسرود وهو أشبه ما يكون بالخطاب غير المباشر الحر، إلا أن هذا الأخير يهم الخطاب الخارجي للشخصية بالأساس.

وهذا النوع الثاني من أنواع المونولوج الداخلي هو الذي لفت انتباهنا في هذه الرواية. فالسارد هنا يدرج بشكل مفاجئ، داخل سرده الوقائعي الذي يتتبع ما تفعله الشخصية خارجياً كلامها الداخلي، فيكون القارئ أمام ما تفعله في الخارج وأمام ما ينفعل بداخلها في نفس الوقت، وبذلك يتم تقديم صوتين متداخلين: صوت الشخصية وصوت السارد، إنه الصوت المتداخل الذي يصف العلائق المعقدة التي تربط الداخل بالخارج (بالواقع، بالآخرين...) وهذا نموذج من الرواية.

«حضر ليلة المأتم. عاد في آخر الليل إلى داره. سمعهم يقولون: لازم فيه حرب. أخذوا الاحتياط. نازلين في الشباب لم من البلاد. ماتت صابرين. فأسعفيني يا دموع العين. تقلب علي الجنبين طول الليل. لكنه لم يبك» (ص 29).

يتكون هذا المقطع من محكي وقائعي (- حضر...، - عاد...) ومن محكي نفسي لاتلفظي (تقلب على الجنبين طول الليل)، ومن خطاب خارجي منقول (سمعهم يقولون...)، ومن

خطاب داخلي (مونولوج داخلي) مسرود (ماتت صابرين فأسعفيني يا دموع العين)، إننا في هذا المقطع ننتقل من الخارج إلى الداخل، من صوت السارد إلى صوت الشخصية، من صوت الجماعة إلى صوت الفرد، من صوت فردي متأثر وحزين يشغله سؤال الموت (موت صابرين) إلى صوت جماعي منشغل بمشاكل أخرى جماعية وسياسية. وهذا التقابل بين الفرد والجماعة، بين الذات والآخرين، يبرز التباين القائم بين الفرد والجماعة، وقد أصاب السارد عندما دس خطاب الشخصية الداخلي داخل خطابه عن العالم الخارجي، أو الأصح مباشرة بعد خطاب الآخرين، لأن هذا يبرز الشرخ القائم بين الفرد والجماعة، بين الداخل والخارج، وهو الشرخ الذي تمظهر في خطاب السارد نفسه.

لكن ما يلفت الانتباه في هذه الرواية أن السارد ينظم التخييل في إطار ما تسميه د. كوهن[6] بـ (التفكير مع»، بحيث تعمل لغة النص على أن تكون صدى للغة الداخلية للشخصية، كأنها تسعى، وبإتقان شعري فائق، إلى أن تنقل لنا الحياة الداخلية للشخصية (القروية) كما تجري بالضبط. وهذا نموذج من الرواية:

«لم فعلتها يا صابرين، لم، لم، لم، لم، لم صفوت المنيسي
بالذات. ل.م صابرين تنام له، يتقلبان معاً وسط أكوام
التبن، المخزن مظلم، بلادة الظلمات تتكسر على الجدران
الطينية. صابرين تعجب به، تقول له أشهى الكلمات. لم

فعلتها يا أختي، يا صابرين، ص، ف، و، ت، ص، ف، و، ت.
ألم تفكري في أنا، أنا الزناتي أخوك... » (ص 123-124).

تتراكم الأسئلة والتعجبات والتكرارات والتقطيعات، يترابط ما تقوله الكلمات والجمل مع الطريقة التي تقال بها، من أجل نقل موضوعي للأفكار الداخلية، لطبيعة الفكر الداخلي، للرواية الذاتية السردية والحميمية، للانفعال والصدمة اللذين أحدثهما الحدث الكارثي، للإيقاع النفسي الذي يبرز وقع الحدث ووقع اسم فاعل الحدث على النفس، وهو إيقاع نفسي يتمظهر في الخطاب من خلال تقطيعات وتركيبات مفعمة بالإيحاء، تجعل هذا المقطع أقرب من مقطع شعري، كأننا أمام خطاب لا يتوجه إلى أحد، فهو هيجان لفظي انفعالي بعيداً عن أي مشروع تواصلي.

« أخبار عزبة المنيسي » رواية بقدر ما تلفت انتباه القارئ إلى مدلولاته ومضامينها النفسية والاجتماعية والإنسانية بقدر ما تشده إليها بلغتها وطرائقها وأشكالها في السرد والوصف والتشخيص، متمكنة بذلك من ولوج مناطق دقيقة وغامضة قلة من الروائيين من ينفذ إليها.

3 - تحكي رواية « قطار الصعيد » قصة صحافي كلفته المجلة القاهرية التي يشتغل بها بالتحقيق في جريمة قتل وقعت بالصعيد. وهي بهذا رواية تحقيق وبحث وسؤال، أو الأصح هي رحلة قطار الصعيد من أجل التحقيق والبحث والسؤال.

وأعتقد أن القارئ الذي لم يوجه اهتمامه إلى موضوع

البحث في هذه الرواية مهملاً ذات البحث، لن يقدم إلا قراءة إيديولوجية تركز على القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية والعقائدية، فهو يتقمص دور الذات الباحثة (الصحافي) مستغرباً ما يحدث في الصعيد، لكنه بهذا التقمص يغفل طرفاً أساسياً في الرواية (الذات الباحثة نفسها) ويهمل جماليات الرواية وأسئلتها وقضاياها الأخرى. فلو كانت القضايا والمضامين وحدها ما يهم القعيد لكتب دراسة سياسية أو اجتماعية بطريقة مباشرة، لكنه اختار الرواية أي أنه اختار ما سماه بورخيس بـ «الممارسة الإشكالية للأدب». ويهمنا هنا أن نقف عند بعض مكونات وخصائص هذه الممارسة من خلال رواية «قطار الصعيد»، وليكن منطلقنا هو النظر إلى الذات الباحثة وموضوع البحث وإلى العلاقة بينهما، فالرواية نفسها تربط بينهما:

«كنت متوتراً. من الصعب أن يكتب الإنسان بأعصاب باردة عن موضوع ملتهب. كان الصعيد الذي عدت منه قد عداني وكانت عندي قابلية للعدوى واستعداد لها. كانت العدوى لذيذة من وجهة نظري».

هذا كلام صادر عن الذات الباحثة بعد عودتها من الرحلة، وهو يوضح أن عنده قابلية واستعداداً للعدوى. وفعلاً فمن بداية الرواية ندرك أن الرحلة ليست فقط من أجل الموضوع بل ومن أجل الذات. وقبل بيان ذلك أو من جل بيانه تنبغي الإشارة إلى خاصية تميز لغة هذه الرواية، فهي تبدو تقريرية تسجيلية لكنها

في نفس الوقت إيحائية واستعارية، بدءاً من العنوان نفسه: «قطار الصعيد». فعبارة «القطار» تقدم بمعناها الحقيقي (وسيلة النقل والسفر)، لكن الرواية تمنح هذه العبارة معان أخرى:

- «وأقصى ما أطمح إليه هو القطار» (ص 144).
- «... ما إن يتحرك القطار ويبدأ سيره حتى يقوم كل منهم برحلة ولكن إلى داخله» (ص 127).

لننتبه إلى الكلمات: إن «أقصى ما تطمح» إليه الذات هو القطار، وأي قطار؟ قطار يسمح برحلة أخرى، برحلة إلى داخل الذات، قطار يسمح بنافذة[7]، قطار يسمح بسفر داخلي.

«ما أنا مقبل عليه سفر داخلي لا يعد سفراً في نظر البعض ولكنه بالنسبة لي سفر وأي سفر!؟ [...] أنظر إلى نفسي كما لو كنت إنساناً آخر. أراقبه ولكن من بعيد» (ص 15).

لقد سافرت الذات الباحثة إلي الصعيد ليس فقط من أجل التحقيق في جريمة أو في ما يتخبط فيه العالم الصعيدي من مشاكل، فهي قد كانت بحاجة إلى هذا السفر من أجل النظر إلى نفسها ومراقبتها وتأملها من بعيد، وهذا يعني أن الصعيد، المنطقة الجغرافية المصرية المعروفة، ليس هو وحده موضوع البحث، بل إن الذات هي نفسها موضوع بحث الذات الباحثة، والأصح أن نقول إن صعيد الذات هو موضوع البحث أيضاً:

- «اكتشفت أن السفر، بصرف النظر عن المجلة والمهمة المكلف بها، فرصة نادرة للخروج من حالتي التي وصلت إليها».

- «... وكنت أتمنى قضاء أكبر وقت بعيداً عن المدينة، حتى أخرج من الوضع النفسي الذي أوصلني إلي حالة قريبة من الأزمة» (ص 14).

وهي رواية سؤالية «والسؤال هو الذي أتى بي إلى هذا المكان» (ص 71).

تسأل عما حدث ليس في العالم الخارجي فقط بل وفي العالم الداخلي أيضاً، والأصح في المنطقة التي يلتقيان ويتقاطعان فيها. فالرواية تتكون من حكايتين أساسيتين مترابطتين: حكاية الصحافي (الذات الباحثة) وحكاية مريم (موضوع البحث). ويبدو ضرورياً التساؤل عن علاقة السارد الصحافي بمريم وبشخصيات أخرى (هي أيضاً شملها البحث) كالعسكري والخط...

لقد شمل البحث عناصر متعددة جعلت الموضوع يبدو وكأنه لغز لم يستطع البحث والسؤال فك أسراره:

«رحلتي التي أصبحت سؤالاً والسؤال لم أجد له إجابة» (ص 143).

ومن هنا يصعب اعتبار الخطاب الروائي عند القعيد خطاباً إيديولوجياً دعائياً تقريرياً أحادي المعنى، فهو يتصف بغموض وتعدد دلالي لأنه يركب السؤال والشك والبحث، ويعدد الأصوات والحكايات والرؤى، وينقل القارئ إلى قطار تتقاطع فيه العوالم الداخلية والخارجية، قطار مليء بالحكايات، كل حكاية تحكى

بألف وجه، قطار ملتبس متعدد المعاني يستدعي نشاط القارئ أي تأويله.

تعاني الذات الباحثة (الصحافي) من أزمة وتتخذ الرحلة/ القطار وسيلة لوضع الذات موضع السؤال: «ومن هناك أحاول رؤية حياتي من جديد. وأفكر في حالي»، وفي نفس الوقت فمهمتها الرسمية هي التحقيق في جريمة قتل من منظور صحافي مثقف. وهي جريمة قتل منسوبة إلى الآخر إلى (أهل الصعيد، والمسؤولين...).

فمن جهة، نحن أمام نص روائي يندرج ضمن ما يسمى بأدب الرحلة، والرحلة هي دوماً انطلاقاً نحو المجهول، تفضح حاجة الذات إلى الآخر وتلك حكمتها. فالذات لن تتأمل ذاتها، لن تفكر في حالها وأزمتها إلا من خلال الآخر وفي علاقة به، أي من خلال سؤال يتغيى معرفة الآخر: من هي هذه المرأة التي قتلت زوجها وعشيقها؟ والذات في بحثها تتسلح بعين يقظة أو الأصح بأذن يقظة تجمع الأخبار والمعلومات وتنصت إلى مختلف الحكايات وتعيد ترتيبها وتنقيحها وتصنيفها من أجل بناء هوية ذلك الآخر، موضوع المعرفة والسؤال. والذات عندما تتساءل عن هوية الآخر، فإنما من أجل طرح أفضل لسؤال هويتها هي. فهل تمكنت الذات من بناء الهوية وهي القائلة إن سؤالها لم تجد له جواباً؟ هل تمكنت من بناء المعنى وهي التي انتهت، كما انتهى الآخر، إلي الجنون؟ هل انتهى السؤال - البحث (هل لما يحدث

في الصعيد وفي العاصمة، في القرية وفي المدينة، في الداخل والخارج، من معنى؟) إلى الباب المسدود: اللامعنى؟!

وهكذا نجد أنفسنا، من جهة أخرى، أمام محكي ببنية اتهامية تخفي حقيقة مرعية يتبرأ منها الجميع: من المسؤول عن جريمة القتل؟! مريم قاتلة أم ضحية؟ من المسؤول عما يقع بالصعيد وبالعاصمة؟ من المجرم ومن الضحية؟ من المسؤول عن اللامعنى؟

وما تجدر الإشارة إليه هنا أن هذا المحكي السؤال ذا البنية الاتهامية المأساوية يقوم أساساً علي لعبة المرايا: فحكاية الذات لا تمكن قراءتها بعيداً عن حكايات الآخرين، كما سبقت الإشارة إلى ذلك وكما يتضح في هذا الذي تبوح به الذات:

«أقف أمام المرآة أطل على نفسي ونفسي تطل علي. أسأل هذا الذي يقف أمامي من أنت فيهم بالتحديد؟ لا أعرف من أنا وسط الذين أمثل أدوارهم» (ص 163).

تتألف هذه الرواية من حكاية أوتوبيوغرافية بضمير المتكلم (حكاية السارد الصحافي) ومن حكاية بيوغرافية أساسية بضمير الغائب (حكاية مريم) تضاف إليها حكايات بيوغرافية أخرى لا تخفى أهميتها (حكاية العسكري، حكاية الخط، حكاية زوج مريم...). وهي كلها حكايات تؤلف في النهاية حكاية واحدة، فالذات تنظر إلى ذاتها من خلال الآخر، تحكي حكايتها من خلال حكايات الآخرين، تستعير حكايات أخرى لأنها ربما أكثر تمثيلية.

بهذا يندرج هذا النص في مجال ما يسمى بالتشابهات النصية، وهو ما يعني أننا أمام نص روائي ببنية مرآوية. وهذه البنية المرآوية تكسب النص منطقاً جديداً مخالفاً للمنطق الروائي التقليدي الذي يقوم على المحاكاة والتمثيل والانعكاس، ذلك أنه منطق جديد يقوم على التمثيل الذاتي Auto-représentation وعلى التضعيف Dédoublement وعلى الإرصاد المرآتي la mise en abyme[8]. إنه منطق جديد في التعامل مع الذات، فهي هنا موضوعة في «مرحلة المرآة»، وهو منطق جديد في التعامل مع الآخر، فهو هنا استعارة أي «مرآة» من خلالها تقرأ الذات ذاتها.

وهذه البنية المرآتية التي تعتمد على المرايا والمنعكسات والتضعيفات التخييلية تنتظم داخل شبكة المحكي من أجل أن تظهر توجهاً خالصاً نحو التكرار تكرار ماذا؟! إنه تكرار نفس الحكاية: كل الحكايات تتساوى وتتشكل وتتشابه، كل واحدة من الشخصيات المحورية والثانوية انتزعت من وكرها الأليف ومن أرضها وفرضت عليها إقامة إجبارية في مكان لا ترغب فيه[9]، كأنها رحلة من أرض الحياة إلى أرض القتل والموت، من أرض الرغبة الحية إلى أرض الرغبة الميتة، أي الرغبة المكبوتة والمدفونة واليائسة والمعذبة (ص 122)، الرغبة العاجزة والعاطلة والمربوطة (ص 111)، الرغبة المسجونة والمقموعة والمقتولة (ص 140). كأننا أمام حكاية تصرخ ملء فيها: أين تلك النفس العشوق، أين ذلك القلب العلوق؟

إننا أمام شخصيات تشكو فقدان الرغبة وتعاني من آلام

متوالية، وهي حال مستمرة استمراراً مستحيلاً، كما تشير الرواية (ص 126). إننا أمام شخصيات انفصلت عن أرضها الأم، تعرضت للمكاره والسوء، فجاءت النتائج خطيرة ومعقدة: فقدان الرغبة، فقدان المعنى، فقدان الأمل، فقدان الحياة، وهيمنة قوى القتل والموت.

إن الرغبة في الحياة، ولتكن حياة قروية طبيعية، هو الموضوع الجوهري لـ «قطار الصعيد» إن لم يكن لكل أعمال القعيد: لقد فقد الإنسان رغبته في الحياة وصار يتمنى نافذة مفتوحة ليستنشق «هواء يأتي من خارج القاهرة» (ص 16)، وفقد يقينه الذي يثير حماسه: «فقدنا كل يقين في حياتنا» (ص 142)، وفقد بل وقتل آخره الرائع والسامي، تقول الرواية: «عنتر كامل مصطفى قتل عنتر كامل مصطفى» (129) لقد قتلت الذات ذاتها قتلت مثال ذاتها قتلت = «عنتر» وهو رمز بطولتنا العربية، هو مثل الذات الأسمى والأعلى، هو مصطفاها المختار والمتصف بالكمال. إن هذا الآخر ليس إلا رغبة الذات ونفسها، والرواية تضبط كلماتها: «لقد قتلت نفسي!» (ص 140).

4. إن الرواية عند القعيد لا تتميز بمضامينها فقط بل وأساساً بأشكالها ولغتها وآلياتها وطرائقها السردية. وهي ليست مجرد رواية واقعية بالمعنى التقليدي، بل إنها تحاول النفاذ إلى منطقة معقدة تتقاطع فيها الذات والمجتمع والتاريخ، يتشابك فيها العالم الداخلي النفسي والذهني والعالم الخارجي الواقعي

والاجتماعي. ولذلك فهي لم تعد تكتفي بطرائق الوصف والمحاكاة والتمثيل المألوفة، بل صارت توظف آليات جديدة تعتمد المرايا والتضعيفات والمنعكسات والتشابهات النصية والاستعارات التخييلية، هو ما أكسبها منطقاً جديداً مغايراً للمنطق الروائي التقليدي. وإذن ما جدوى الأدب؟ ما جدوى الاستمرار في الكتابة؟

إن الاستمرار في الكتابة يمكن من تطوير إمكانيات الأدب العربي وطرائقه وأشكاله، وهذا رهان صعب وضروري. وجدوى الأدب أنه يعبر عن ذاتيتي ويسمع صوتي، أنا الإنسان العربي، صوتي الذي تغيبه كل الخطابات الآمرة القاهرة. فما أحوجني اليوم إلى قطار لأستعيد رغبتي في الحياة، ما أحوجني إلى كتاب يضم كل أخبار عزبتي الحميمة المنسية.

يوسف القعيد، إنا لا نمل من قراءتك، ما أعجب أسرارنا فيك، وما أعجب شواهدك علينا!

الهوامش

1) نحيل بهذا الخصوص إلى:

Dominique Maingueneau - Le contexte de l'oeuvre littéraire - Dunod - Paris - 1993.

2) يوسف القعيد - أخبار عزبة المنيسي - روايات الهلال - عدد 435 - مارس 1985 - دار الهلال.

3) يوسف القعيد - قطار الصعيد - منشورات الزمن، سلسلة روايات الزمن، إشراف د. سعيد يقطين عدد 3 مارس 2001م - مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء - المغرب.

4) تقديم د. سهير القلماوي لرواية - أخبار عزبة المنيسي - ص 8.

5) نحيل إلى كتابها أسفله وخاصة المقدمة والقسم الأول (ص 36 - 150).

Dorrit Cohn - La transparence intérieure - Modes de représentation de la vie psychique dans le roman - Traduit de l'anglais par Alain Bony - Ed. Seuil, Paris, 1981.

6) د. كوهن - نفسه - ص 135.

7) للنافذة بعد استعاري في الرواية، جاء الحديث عنها في بداية الرحلة وفي نهايتها:

- «كنت سعيداً لأنني حجزت كرسياً بجوار النافذة [...] اكتشفت أن زجاج النافذة مثبت ولا يمكن تحريكه فحزنت. كنت أتمنى أن أستنشق أول هواء يأتي من خارج القاهرة» (ص 16).

- «الأمر الوحيد الذي جعلني سعيداً، رغم إرهاق رحلة العودة، أن النافذة التي جلست بجوارها كانت بدون زجاج» (ص 145).

8) نعتمد هنا على المعنى الذي وضعه ل. دالانباش:

Lucien Dällenbach - Le récit spéculaire, Essai sur en abyme - Ed. Seuil, 1977.

9) السارد الصحافي منفصل عن أرض الأم ويعيش مرغماً في المدينة، ومريم القاتلة انفصلت عن أرضها الأم وأرغمت علي الزواج من صعيدي والعيش معه في الصعيد. إنها

نفس الحكاية وكل حكاية هي مرآة للأخرى. وهنا أود الإشارة إلى ص 119 من الرواية حيث وقع فجأة، ولأسطر معدودة، الانتقال من ضمير الغائبة (السارد يتحدث عن مريم) إلى ضمير المتكلم (مريم تحكي حكايتها). قد يكون هذا خطأ مطبعياً أو شيئاً آخر، لكني أحسبها فلتة (كفلتة اللسان بالمعنى الفرويدي) تفضح التداخل بين السارد ومريم وبين حكايتيهما.

* * *

مفهوم القيمة في نظرية
شكري عيّاد النقدية

جمال محمد مقابلة

يمكن وصف إنجازات شكري عياد (1921- 1999) التي قدمها في مجال النقد العربي، بأنها نظرية نقدية طمحت دوماً إلى الاكتمال؛ لأن خيطاً ناظماً سلكها جميعاً، على امتداد حياة صاحبها الذي وازن في نقده بين النظرية والتطبيق، ودرس النقد القديم عند أرسطو وأثره في البلاغة والنقد العربيين ، وتابع باهتمام بالغ اتجاهات النقد الأدبي الحديث في مصادرها الأصلية، وأصّل لدراسة الأدب شعراً ونثراً بأعمال نقدية جادة ووعي التجربة الفنية ناقداً وأديباً مبدعاً.

والعرض السريع الهادف لأهم كتبه ، بقراءة مجالاتها ، وبعض عنواناتها ، يكشف بجلاء عن ملامح النظرية المتكاملة تلك. ففي مرحلة مبكرة من حياته العلمية قدّم رسالة نال بها الماجستير هي «يوم الدين والحساب في القرآن الكريم» (1947) جاءت دراسة أسلوبية تطبيقية مبكرة في بابها[1].

ثم كتب رسالته للدكتوراه حول كتاب أرسطو «في الشعر» سنة 1953 حقق فيها ترجمة متى بن يونس للكتاب، وقدم ترجمة حديثة له عن اليونانية القديمة مستعيناً بالترجمات الإنجليزية، وشفع ذلك بدراسة عميقة بيّن فيها أثر هذا الكتاب في البلاغة العربية[2].

بعد ذلك أصدر دراسة تحت عنوان «البطل في الأدب والأساطير» (1959) متأثراً باتجاهات النقد المسلح أو النقد الجديد، فأفاد فيها من الاتجاهات النفسية والأنثربولوجية في النقد الأدبي[3].

ثم وضع كتابين تأصيليين هامين هما: «القصة القصيرة في مصر، دراسة في تأصيل فن أدبي» (1967)[4] و«موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية» (1968)[5].

وختم هذه المرحلة من نقده بجمع أبرز مقالاته النقدية التي نشرها في المجالات الأدبية في كتب ثلاثة هي: «تجارب في الأدب والنقد» (1967)[6] و «الأدب في عالم متغير» (1971)[7] و«الرؤيا المقيدة، دراسات في التفسير الحضاري للأدب» (1978)[8].

مع مطلع الثمانينيات عكف عيّاد على مشروعه الأسلوبي، مبشراً بالدراسة العلمية للأدب، فأصدر في ذلك كتباً أربعة هي: «مدخل إلى عالم الأسلوب» (1982)[9] جعله في قسمين تنظيري وتطبيقي، و«اتجاهات البحث الأسلوبي، دراسات أسلوبية: اختيار وترجمة وإضافة» (1985)[10]، و«دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد» (1986)[11] الذي يعد من أعمق ما كتب في اللغة العربية في نظرية النقد الحديث، وأخيراً كتاب «اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي» (1988)[12].

في هذه الأثناء كان يكتب عيّاد بانتظام سلسلة مقالات في

مجلة الهلال تحت عنوان ثابت هو «القفز على الأشواك» (1983-1999) عرض فيها لقضايا ثقافية واجتماعية وأدبية متعددة، وجمع عدداً كبيراً منها في كتب مختلفة(13)، فجاءت التطبيقات الأدبية منها ممثلة لجوانب من نظريته النقدية.

أما البابان الكبيران اللذان يشكلان جوهر نظريته - حسبما أرى - فهما التفسير الحضاري للظاهرة الأدبية والنقدية والدراسة العلمية للأدب. ومنهما تتفرع قضايا متعددة تشكل نظريته.

في باب التفسير الحضاري للأدب أمكن لعيّاد أن يناقش تقاليد القصيدة العربية القديمة(14)، وأن يعرض لأزمة الشعر المعاصر، وأن يحلل اتجاهات القصة والرواية في العصر الحديث، كما عرض للمذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين(15) إنطلاقاً من هذه النظرة الحضارية في التحليل.

كما أنه طوّر مفهوماً خاصاً به حول «التأصيل» الذي مثل «البنية الأم التي تتفرع منها عدة بنى تكوّن في مجموعها الأسس التي تقوم عليها كتاباته النقدية - نظراً وتطبيقاً - عبر تطورها الزمني»(16).

بهذا المفهوم نظر إلى القديم فانتقى أفضل ما فيه، وفتح أفقه على الحديث فتمكن من ربطه بالقديم باعتدال وانسجام. فكان هذا صنيعه في دراسته حول القصة القصيرة في مصر حين أصّل لها، وفي دراسته الأسلوبية التي ربط فيها البلاغة العربية القديمة بعلم الأسلوب الحديث، وغير ذلك من الدراسات.

أمّا في باب الدراسة العلمية للأدب، فقد قدم مشروعاً أسلوبياً متكاملاً، لأنه وجد علم الأسلوب ينطلق من تحليل النص المكتوب على مبادئ تنتمي إلى علم اللغة، حيث تعد اللغة مادته الأصلية وهي نفسها المادة الأساسية للأدب، بذلك يمكن التخلص من جفاف الدراسة العلمية القائمة على استثمار علم النفس وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا التي تكاد تودي بجوهر الأدب جرياً وراء علمية موهومة. كما يتم التخلص من الانطباعية الذاتية التي تجعل النقد فناً بعيداً عن كل مقياس علمي[17].

لذلك ربط علم الأسلوب بالبلاغة العربية موضحاً تطوره عنها باعتماد منهجية التأصيل التي اقترحها، ثم بيّن علميته المنبثقة عن علم اللغة، لكنه كشف عن قصور علم الأسلوب عن الإحاطة بجوانب العملية الإبداعية كلها، فرأى أن نظريته لا تستوي إلاّ بتحديد مجال كل من علم الأسلوب والنقد الأدبي وتاريخ الأدب[18].

فالنقد الأدبي «يتناول فعل الإبداع الذي يتحقق باشتراك الكاتب والقارئ ولا موضوع له سوى كيفيات هذا الاشتراك ومغزاه، ولكن فعل الإبداع لا يتم في فراغ، بل خلال نظم لغوية وأخرى أدبية ، هذه النظم وعلاقتها بالإبداع تأثيراً وتأثراً هي موضوع علم الأسلوب وتاريخ الأدب، على الترتيب، وبناء على ذلك فعلم النقد لا يتضمن دراسة التصنيفات الأدبية (مدارس أو طبائع أو فنوناً أو أساليب أو غيرها)، ولا الحيل اللغوية البيانية (سواء نظر إليها من جهة المنشئ أم من جهة المتلقي)، ولكنه

يدرس خصائص النشاط الإبداعي في عمليتي القراءة والكتابة»[19].

إذن يتحدد مجال النقد الأدبي في تحليل عملية الإبداع اعتماداً على النص الأدبي بوصفه فعلاً متغيراً ومتجدداً وليس مجرد بنية لغوية، أو نظام أدبي حسب، ثم يأتي دور وعلم الأسلوب ليدرس النظام اللغوي الذي شكل النص الإبداعي، بعد ذلك تظهر نماذج وأنظمة أدبية معينة يقوم دارس تاريخ الأدب برصد صفاتها وتحولاتها.

فهذه الثلاثة تتآزر وتتكامل لتشكل الدراسة العلمية للأدب، أو النقد العلمي كما يراه عيّاد. وباقتراحه هذا يرى أنه يخلص النقد العربي الحديث من الفوضى؛ لأن غالبية النقاد لم يلتفتوا إلى الفصل الدقيق بين هذه الحقول الثلاثة.

وبما أن علم الأسلوب قد حاز شرط العلمية بسبب اتصاله بعلم اللغة، فإن النقد الأدبي لم يهيأ له مثل هذا الأمر؛ لذا تغدو مهمة عيّاد الأساسية أن يرسي قواعد لنقد علمي، فيرى في تحليل مفهوم «الذوق» وتطويره السبيل الأفضل لتلك العملية.

فقد خلص إلى أن الذوق - على الرغم من مكانته الجوهرية في النقد الأدبي، وإجماع النقاد على أهميته - لم يحلل تحليلاً علمياً لدى النقاد إلى الآن؛ لأنهم لم ينظروا إليه على أنه وظيفة معرفية مرتبطة بوجود الإنسان، وأن الأدب هو التعبير الأهم عن هذه الوظيفة . فعليهم - لا على غيرهم - أن يبحثوا عن

شروطه ويستكشفوا أبعاده حتى يصير النقد علماً (دائرة الإبداع، ص 34).

ويرى عيّاد أنه ينبغي اعتماد الذوق أساساً لنقد علمي؛ لأنه معيار وسط بين العلم والفن، وبذا يحول دون جفاف الدرس النقدي بدعوى العلمية، كما لا يسمح بتمييع النقد بدعوى الفنية. ثم إنه يجمع بين الأحكام العامة والأحكام الجزئية وبين التقييم والتفسير فيتجنب بذلك تطرف الكلاسية التي انطوت على موقف علمي تعميمي تقييمي، وتطرف الرومانسية التي انطوت مقابل ذلك على موقف فني تخصيصي تفسيري.

ولا يقوم الذوق بهذا كله إلاّ إذا كان بعيداً كل البعد عن الهوى الشخصي أو الفردي أو الآني. لذلك فالذوق الذي ينادي به عيّاد هو «ممارسة الحكم على أعمال معينة بناء على مرجع عام، هذا المرجع العام لا يمكن تحديده إلاّ بأنه «قيمة» أو «قيم» ما. فالحكم يستند إلى القيمة، أي إنه معلل بالقيمة ، وإن كانت القيمة نفسها غير معللة» (ص 37).

وهذا الذوق المرتبط بالقيمة هو نقيض المزاج الشخصي؛ لأن مرجعه النهائي استعداد مستقر في الطبيعة البشرية، مثله مثل المنطق، والكشف عن طبيعة هذا الاستعداد هو من قبيل الكشف عن العلل الأولى، أي إنه ضرب من الفكر الفلسفي الحر القائم على المشاهدة والخبرة، قد يسميه البعض علم الجمال أو فلسفة الفن، لكن عيّاداً يفضل أن يربطه بالنقد الأدبي ليكون جزءاً أساسياً منه.

ذلك أن الأعمال الأدبية هي المادة الرئيسة لفلسفة الفن، وحين تحتل الفنون البصرية والسمعية المكان الأول منها قبل الأعمال الأدبية، تميل فلسفة الفن نحو الشكلية، ويضعف اعتبار الدلالة (والقيمة نوع منها).

أمّا علم الجمال فيشغل بمساحة واسعة من الانفعالات التي تنطبع في النفس دون الحاجة إلى شخصية مبدعه. فإذا كان لكل من علم الجمال وفلسفة الفن حق في الوجور كبحثين فلسفيين فليس أحدهما بمغن عن البحث الذي يقوم به الناقد في طبيعة الإبداع وطبيعة القراءة، من حيث كونهما نشاطاً يرغب فيه لذاته، أي البحث في العلل الأولى لما نسميه الذوق (ص 38).

وهكذا يؤسس عيّاد لعملية النقد إنطلاقاً من مفهوم الذوق الذي يراه بديلاً عن فلسفة الفن وعلم الجمال. وتبرز أهمية القيمة لديه. عندما تكون هي العلّة الأولى للذوق، وبهذا يغدو علم الأدب في نهاية المطاف دراسة للقيم. أي دراسة لتلك المعاني التي نستحسنها لذاتها أو نستحسنها استحساناً مطلقاً. وتغدو نظرية عيّاد النقدية في نهاية الأمر قائمة على تحليل القيم ومحاولة الوقوف على حقيقتها وتجلياتها، ومن ثم يغدو حكمه على الاتجاهات النقدية المختلفة بمقدار عنايتها بالقيم أو تجاهلها لها.

فموقف النقد المزعزع - عربياً وغربياً كما يرى عيّاد - إذا نظر إليه بمقاييس العلمية يرجع إلى ارتباط الأدب بالقيم، واختلاف «القيم» في مناظير النقاد ومناهجهم النقدية. لذا

يناقش آراء كبار النقاد، ويحلل موقف المناهج الغربية حيال قضية العلمية في النقد إنطلاقاً من مفهومي الذوق والقيمة.

فالناقد الفرنسي لانسون حاول جاهداً أن يرسي قواعد لنقد علمي، فاهتدى إلى أهمية الذوق وسأل السؤال التالي: كيف نستخلص من الأثر الشخصي الذي نتلقاه عند قراءة الأعمال الأدبية معرفة تصح لدى الغير؟ وخلص إلى مقولته الشهيرة التي فرّق فيها بين الذوق الشخصي والذوق التاريخي، فأقصى الأول خارج إطار العلمية، على حين أسند إلى الآخر إمكانية قيام نقد علمي[20].

وقد علّق عيّاد على موقف لانسون بقوله: «لقد عاش لانسون في ظل سيطرة المذهب الوضعي. وكانت لديه الأمانة الكافية، والمعرفة الكافية بالأدب، بحيث رأى أن «علم الأدب» لا يمكن أن يقوم على أساس وضعي، فترك السؤال حائراً. وذهب يقنع نفسه بفائدة الدراسات التاريخية المحضة في الأدب، أي تحقيق الوقائع الجزئية المتعلقة بالنصوص الأدبية أو عصرها أو أصحابها. ونحن نقول إن الأثر «الشخصي» الذي يتركه فينا عمل عظيم، ليس «شخصياً»، إلاّ في شكل الخطاب، أمّا من حيث الجوهر فهو يأخذ بيدنا من كل ما هو شخصي وجزئي وعابر ويسمو بنا نحو المطلق والمطلق، ليس مما يبحث عنه في العلم الوضعي التجريبي، ولكنه شغل الفلسفة والدين. ولا ينكر أحد - حتى ولا الوضعيون التجريبيون - أن للأدب بهذين أعمق اتصال. ولكنهم ينكرون المطلق ذاته. أي أنهم - ببساطة تامة -

ينكرون حقيقة الأدب. فما بالهم يشغلون أنفسهم بما ينكرون حقيقته» (ص 51).

وعليه فإن مهمة عيّاد أن يستثمر ما بدأ به لانسون وأن يطوره؛ لأنه لم يستطع الفكاك من سطوة الوضعية في عنفوانها. وفي إدراك عيّاد طبيعة المأزق الذي وقع فيه لانسون تكمن إمكانية معاودة بحث علمية النقد إنطلاقاً من الذوق الشخصي لا التاريخي حسب.

أمّا الناقد الإنجليزي ريتشاردز فإنه كان أوّل من نادى بقيام نقد علمي على أساس نظرية في القيمة مستمدة من علم النفس[21] لكنه وقع في تناقضين: أولهما أنه ربط القيمة بعلم النفس الذي كان وليداً في زمنه، إلاّ أنه تطور بعده فتجاوز مفاهيمه وأدواته نظريته تلك. وآخرهما أنه أراد لعلم النقد أن يكون شبيهاً بالعلوم التجريبية الكمية في خضوعه لمعياري الصدق والثبات (ص 44).

لذلك حاول في كتابه (النقد العلمي) أن يستقرئ حقيقة الذوق وأن يحلله ليصل إلى القيمة، فأجرى دراسة تجريبية في تلقي الشعر على الطلبة. لكنه جانب الصواب حين قصر عينة الدراسة على الطلبة وعدل عن اختيار النقاد أصحاب الذوق الرفيع أو المبدعين الموهوبين أنفسهم. ومع ذلك فإنه من النقاد الذين أسهموا في وضع أسس علمية للنقد.

أمّا الناقد الأبرز الذي تصدى لمسألة علمية النقد وفنيته فهو نورثروب فراي في كتابه «تشريح النقد» فهو يعرض بصورة

مباشرة لقضية علمية النقد أو فنيته، ولكنه يلقي أحكاماً مبهمة ويترك للقارئ مهمة تفسيرها والاحتجاج لها أو عليها » (ص 41).

لكن ذلك لا يمنع من أن يصف عيّاد كتابه " بأنه من أعظم ما كتب في النقد العلمي خلال الثلاثين سنة الأخيرة (كتب عيّاد هذا سنة 1986 وصدر كتاب فراي سنة 1957).

وخلاصة رأي فراي أنه يرفض اعتبار الذوق وسيلة إلى معرفة علمية، لصعوبة الأحكام الذوقية، ولكثرة تعرضها للخطأ، وبذا فهو يؤسس نقداً لا يرتبط بالقيمة[22]، ولعله كان بذلك أصرح النقاد في الاعتراف بالتناقض الذي وقع فيه النقد الوضعي حين ذهب إلى أن النقد كعلم يمكن أن يقوم بمعزل عن التقييم أي عن الصفة الجوهرية للأدب ذاته. لذا فقد صار عمله في تشريح النقد بعيداً كل البعد عن تشريح النقد، لكنه مجموعة محاولات في تصنيف الأدب لم تتعد المظهر إلى الجوهر أي صار كتاباً في تاريخ الأدب (ص 50).

وحين يعرض عياد لاتجاهات النقد يرى أن الاتجاه النفسي الذي يمثل المنحى التجريبي العلمي - ويظفر بأهم إنجازاته في الولايات المتحدة الأمريكية - يقوم على رصد استجابات القراء وتحليلها إلى مجموعات من العناصر ، مطوراً الخط الذي بدأ به ريتشاردز من قبل. وأبحاث هذا الاتجاه تميز بين جوانب ثلاثة للتجربة الجمالية هي: التنبه والاهتمام والالتذاذ، وتقيس كلاً منها على حدة بمختلف وسائل القياس العلمي.

«وتنتهي إلى أن هناك مسلكين في التجربة الجمالية: مسلكاً يغلب عليه جانب اللذة، وموضوعاته أقل تركباً، ومن ثم هي أقل تنبيهاً. ومسلكاً يغلب عليه جانب الاكتشاف أو طلب المعرفة ، وموضوعاته تبعث على الاهتمام بما فيها من جدة وإثارة للمشكلات أو التناقضات» (ص 49).

ويرى عياد أن نقاد هذا الاتجاه حين يميزون بين اللذة والاكتشاف، ويجعلون الاكتشاف ومن ثم إدراك العمل الفني أو فهمه في مرتبة أعلى من الالتذاذ به فإنهم بذلك يصدرون أحكام قيمة، وإن كانوا يتذرعون بالعلمية التجريبية وينكرون أهمية الذوق والقيمة في تحليلاتهم النهائية.

لذا يتساءل عياد قائلاً: «هل يرجع ذلك إلى أن الالتذاذ بالعمل الأدبي أو الفني هو نوع من النشاط النفسي أقل مرتبة من الإدراك أو الفهم، أم أن المنهج التجريبي الذي يتبعه علماء النفس في دراستهم لتذوق الأدب والفن عاجز في الحقيقة عن وصف الذوق؟» (ص 49).

ويخلص إلى أن الفرض الثاني هو الفرض الوحيد الممكن، لأن المسلمة التي يعتمد عليها هي أن الذوق مرتبط بالقيمة «وأن القيمة هي في التحليل الأخير ميل فطري غير معلل وغير مهدف» ومن ثم لا يمكن قياسها كمياً، وإن كانت تتفاوت كيفيّاً ويمكن الشعور بها من غير قياس. لكن ما يؤخذ على الاتجاه النفسي التجريبي أنه يتجاهل مفهوم القيمة.

وهذا الأمر ذاته ينطبق على اتجاهين نقديين آخرين هما:

الاتجاه الفينومينولوجي أو الهرمنيوطيقي النابع من الفلسفة الألمانية، والاتجاه السميولوجي النابع من علم اللغة الأوروبي السوسيري. فالأول منهما يسوّي بين الأدب وسائر ما ينتجه الفكر البشري، فكلها موضوعات المعرفة، تصدق عليها مقولة أن الذات، في سعيها للوصول إلى الحقيقة، تشكل الموضوع ولا تعكسه فحسب. هذه نظرية معرفية تنطبق بسهولة على فلسفة العلوم، ولكنها تعجز عن إضاءة مفهوم القيمة الجمالية.

أمّا الاتجاه السميولوجي فإنه مرتبط باللغة، ومن ثم فهو منحصر في بحث الدلالات؛ وإذا كان موضوعه هو الدلالات غير المباشرة، فإن هذه لا تعدو كونها معاني، والمعنى غير المباشر هو بالتحديد «معنى المعنى» أو «المعنى الثاني» كما سماه عبدالقاهر الجرجاني. والقيم ليست معاني فحسب. القيم بالنسبة إلى المعاني هي المصدر أو الأم، أو الرحم الذي تتشكل فيه المعاني (ص 50).

فهذه الاتجاهات الثلاثة تقتصر في تحليل عملية التذوق على الجانب الإدراكي وحده، فتغدو أضيق من أن تستوعب النقد أو توجد علماً للنقد. لذا يؤكد عيّاد أن التفسير هو هدف النقد وثمرة التذوق، ولابد من ربطه بالقيمة أي بمصدر المعاني، لا بالمعاني قائمة بذاتها، ومن ثم فهو يرى أن كل نقد جيد كتب أو يكتب أو سوف يكتب إنما هو نقد مرتبط بالقيمة ، لذا يرى «أن النقد يمكن أن يكون علماً، ولكن بغير المعنى الوضعي التجريبي، وذلك إذا اعتمد التذوق (بالمعنى الكامل الذي يشتمل على الإدراك والتجربة الجمالية معاً) أساساً له» (ص 50).

وحين يقرر عيّاد علمية النقد إنطلاقاً من تحليل الذوق وتعليله بالقيمة فإنه يعي وعورة هذا المسلك؛ لأن مفهوم القيمة يكاد يغيب عن جل المناهج النقدية، وربما كان سبب ذلك اتصاف القيم بالنسبية «فالقيمة الجمالية في الأعمال الأدبية تتخذ أشكالاً كثيرة، وقد يميل البعض - لهذا السبب - إلى إنكار القيم نفسها أي العلة أو العلل الأولى للذوق» (ص 38).

لكن على الناقد الحق أن يرى القيمة الجمالية المطلقة في الأشكال باعتبارها صوراً متحققة للقيمة، إذ لا يمكن أن تظهر القيمة أو تعرف إلاّ من خلالها. وذوق الناقد يعني تمكنه من هذه الرؤية، فهو مهارة تكتسب بالدراسة والتأمل والخبرة.

لذا يقول عيّاد: «عجز النقد العربي عجزاً مبيناً حتى اليوم في عقد مقارنة صحيحة بين الشعر العربي والشعر الأوروبي لأن نقادنا وقفوا عند الأشكال ولم يستطيعوا تجاوزها إلى القيمة الجمالية» (ص 39)، فالمسافة بعيدة وشاقة بين الشكل والقيمة، وكثيراً ما يتوقف القارئ أو الناقد عند ثنية من ثنايا الطريق متوهماً أنه بلغ الغاية، وهذا ما حدث لدى بعض اتجاهات النقد التي توقفت عند بعض «القيم» الجمالية واعتبرت أنها نهاية المطاف بالنسبة إلى النقد.

فقسم من هذه القيم يرجع إلى الشكل، كالمماثلة والمقابلة، ومن المماثلة التكرار الذي عدّه جون مدلتون مري أصل الإيقاع، ومنها كذلك المشاكلة اللفظية كالسجع والجناس والقافية التي جعل لها ياكوبسون قيمة كبيرة في اللغة الشعرية، أمّا المقابلة

فقد اعتمد عليها النقاد البنيويون اعتماداً كبيراً، ورأوها في كل شيء، فاكتفوا بالبحث عن «بنيات» الأعمال الأدبية ، المكونة من المتقابلات المتعددة، دون التجربة الإنسانية المتمثلة في هذه الأعمال.

وقسم من هذه القيم يرجع إلى الغرائز: غرائز المحافظة على الذات أو المحافظة على النوع. فمن غريزة المحافظة على الذات ولد مبدأ فني هو مبدأ «الصراع» الذي يعد أساس الدراما. ومن غريزة المحافظة على النوع - أو الغريزة الجسدية - جاء النظر إلى الحيل الفنية على أنها أساليب للتعبير عن الكبت الجسدي في صور مقبولة اجتماعياً.

فالقيمة الجمالية تظل معنى مجرداً ما لم تستمد أسباب الحياة من الحضور المادي للإنسان، على جميع مستوياته: الفسيولوجي والبيولوجي والاجتماعي، فلا شك أن التماثل والتقابل ملحوظان في مختلف الوظائف الجسمية كالتنفس وضربات القلب واستخدام الرجلين واليدين، إلى المشاعر الوجدانية كالحب والبغض والأعمال الذهنية كالنافع والضار وغيرها. فموافقة الأشكال الفنية لنشاط أجهزة الجسم تشعرنا بالراحة، فنراها جميلة . كذلك لا يمكن إغفال حقيقة أن الاختيار البيولوجي له دور مهم في نشاط الغريزة الجسدية، كما أن النظم الاجتماعية تحدد إلى درجة كبيرة صفات الجمال في الأدب والفن.

ويدقق عيّاد النظر في أمر هذه القيم والعوامل المؤثرة فيها ، فيخلص إلى أن «هذه العوامل الفسيولوجية والبيولوجية

والاجتماعية تتداخل بعضها مع بعض منتجة من الأشكال الفنية ما يعز على الحصر، ولكن الاعتراف بأنها ذات علاقة بالقيمة الجمالية لا يعني التطابق بينها وبين هذه القيمة» (ص 41) لذلك يرى أن هذه التفسيرات للقيمة الجمالية في الأدب أو الفن لا تبدو خاطئة بقدر ما تبدو قاصرة.

والدليل على قصورها أن في العوامل المذكورة نفسها فضلة تتجاوز الوظيفة الفسيولوجية أو البيولوجية أو الاجتماعية التي تؤديها «إن الغريزة الجنسية تتجاوز وظيفتها في الحب العذري، كما تتجاوز وظيفتها لدى العنين والشيخ الفاني، والبطولة تتجاوز وظيفتها القيادية حتى تمتحن بالخيانة، وربما كان التجاوز في جميع الأحوال هو أصل القيمة الفنية» (ص 41-42).

لذلك يفرد عيّاد فصلاً هاماً في كتابه (دائرة الإبداع) يحلل فيه اللحظة الجمالية التي يراها القيمة الأبرز؛ لأن الشعور بها هو قيمة في حد ذاته. والنقد العلمي لابد له من تحليل هذا الشعور الذي يجده منشئ الأدب وقارئه، ويبقى النص الأدبي - بدوره - يولده كلما أعاد فيه النظر قارئ أو ناقد على مرّ الزمن.

فغالبية المناهج النقدية تربط الأدب بالمعرفة أو بالرؤية أو بالأخلاق، فتذهب إلى إثبات قيم علمية أو أخلاقية فتخضع بذلك الأدب للعلم أو للأخلاق، أو أنها تدعي أن الأدب مؤسس للعلم أو مؤسس للأخلاق. وهذان موقفان متطرفان يتخذهما غالباً الفلاسفة وأصحاب المذاهب، وقد ظهر ذلك عند الوجوديين الذين رأوا في الأخلاق قيمة مطلقة وسحبوا ذلك على الأدب كما ظهر

نقيض ذلك عند الواقعيين الاشتراكيين الذين رأوا في الأدب القيم العلمية النسبية.

لكن الموقف الذي يرتضيه عيّاد هو الإعلاء من شأن القيم الجمالية التي يشعر بها القارئ وقبله المنشىء في اللحظة الجمالية، أو تلك اللذة الفنية التي تعتري كلاً منهما لحظة اتصالهما بالعمل الأدبي. وهذا هو موقف الشعراء أنفسهم، وكذلك النقاد المنقطعين للشعر والأدب، الذين قلما نظروا إلى الفن الأدبي من جانبه العلمي أو جانبه الخلقي، وبهذا يغدو عيّاد وفياً لنزعته النقدية ولنزوعه الإبداعي بوصفه أديباً[23].

فما حقيقة اللذة الفنية أو التجربة الجمالية التي تستحق من عيّاد كل هذه العناية؟ إن قيمة اللذة الفنية تكمن في توفرها على مبدأين مقررين في المذاهب النقدية قديمها وحديثها، هما: موافقة طبيعة النفس بما يُحدث الأدب فيها من طرب وأريحية، ومبدأ الاعتدال أو التوازن في بنية العمل الأدبي ولغته.

أمّا المزايا التي تنفرد بها هذه اللذة أو التجربة عن لذات الحواس الأخرى فهي: الشمول والبقاء والتحكم العقلي «فمع أنها لا تشبع رغبة واحدة أو حاسة واحدة إشباعاً كاملاً فهي تشبع الرغبات والحواس مجتمعة إلى درجة كافية للشعور بالرضى والامتلاء. وهي تترك في النفس ذكرى حية، حتى حين يشحب المثير الأصلي، وهذه الصفة الأخيرة لا تميزها عن لذات الحواس فقط، بل عن جميع اللذات الراجعة أصلاً إلى غرائز المحافظة على الذات أو المحافظة على النوع، وكذلك اللذات الوهمية التي

يصطنعها الإنسان باستخدام المواد المخدرة أو الاستسلام لأحلام اليقظة» (ص 87).

وزيادة في توضيح مزايا التجربة الجمالية، وعلى الأخص الجانب العقلي منها، يناقش عيّاد التصور الذي قدمه الفيلسوف كانت في كتابه «نقد الحكم الجمالي» فيرى أنه يحل مشكلات ويطرح مشكلات أخرى.

فقد حلّ كانت المشكلة الجوهرية التي واجهها كثير من الفلاسفة والنقاد، وهي: كيف يمكن أن تكون المتعة الجمالية - وهي إحساس ذاتي خالص - ذات قيمة عامة؟ وذلك حين ردّها إلى استعداد عقلي مشترك بين البشر جميعاً، فأثبت بذلك للفن قيمة مستقلة عن القانونين العلمي والأخلاقي. كما أنه حل المشكلة النقدية الكبرى بفتح الباب لإمكانية قيام نقد علمي يعتمد على التجربة الجمالية الذاتية.

لكنه مقابل ذلك أثار مشكلات أخرى، ففي حرصه على إثبات الموضوعية للتجربة الجمالية أحال هذه التجربة إلى عمل عقلي صرف، فأثبت اتفاق الأحكام الجمالية وغفل أو تغافل عن الاختلافات التي تقع بين هذه الأحكام من عصر إلى عصر ومن بيئة إلى أخرى.

كما أنه جرد بذلك التجربة الجمالية من الطابع الانفعالي الذي هو أوضح مميزاتها، لأنه حصر المتعة الجمالية في الشعور بعمومية الإدراك البديهي للشكل، وصلاحية هذا الإدراك لأن ينقل إلى الآخرين. وبذا فإنه تعامل مع «الجمال النقي» القائم

على الشكل وحده وأقصى الانفعال فقصر فلسفته الجمالية على دراسة الذوق بإدراك الجمال في أشياء الطبيعة البسيطة دون تفسير اللذة المركبة التي يجدها المرء في الأعمال الأدبية التي تجمع بين القيم الشكلية وغيرها من القيم.

وبسبب من هذا القصور الذي وقع فيه كانت ، فقد فضل خلفاؤه أن يبحثوا عن سر اللذة الفنية في التوافق الذي أشار إليه هو بين القوى النفسية والأشياء الخارجية، فانصب اهتمامهم على [الإبداع] لدى الفنان على أنه الأصل الذي يسير التذوق في أثره. فبرزت فكرة «اللعب» عند «شلر» و«الخيال» عند «كوليردج» وتأمل التجربة واسترجاع الانفعال في حال من الهدوء عند «ورد سورث».

«فثمة معنى مشترك في هذه الأقوال، يضيف مفهوماً جديداً ومهماً إلى مفهوم كانت للجمال الشكلي. إن اللذة الفنية عند كانت نقاء مطلق، تجرد تام من كل انفعال أو رغبة، ولذلك لا توجد إلاّ في الشكل الخالص، فحتى اللون يحمل صبغة انفعالية ولذلك يجب أن يُنفى من هذه اللغة الفنية. إنها ، في الحقيقة، لذة لا تليق إلاّ بالماوراء، لأن الحرية المطلقة التي تعبّر عنها تنطوي على نفي كل ارتباط. أما اللعب فلا يعني إلاّ نفي الجبرية، وتأكيد المتعة بالفعل نفسه. وأما الخيال المبدع فيعني تحطيم تماسك الواقع، وإعادة تشكيل أجزائه بعمل يحكي حقيقة الإبداع الأول نفسه، وأما العبارتان الأكثر شيوعاً وتواضعاً: تأمل التجربة، واسترجاع الانفعال في حال من الهدوء، فتعنيان التباعد

عن حدّة الانفعال بحيث يرتفع الفنان فوق عجاج التجربة، فلا يبقى إلاّ جوهرها الصافي» (ص 91).

وكما فعل عيّاد مع لانسون حين حلل مفهومه للذوق، واقترح تطويراً له، يفعل أمراً مشابهاً مع كانت، فيدرك أهمية المشكلات التي حلها، لكنه لا يغفل عن تلك المشكلات التي طرحها، فيقترح تعديلاً لموقفه، فيرى أن اللذة الفنية ليست حرية مطلقة، ولكنها «تحرر» شاق من قيود الضرورة، ومن هذا المنظور يجب فهم قضية الشكل والمضمون، فالمضمون هو العالم الحيوي للكاتب، والشكل هو التعبير الرمزي عن ذلك العالم ، الذي يجعله شيئاً قابلاً للفهم، ومن ثم للسيطرة عليه «فالفهم هنا ليس عملية عقلية محضة، ولكنه احتواء متبادل، أو شعور بالتطابق - ولو أنه تطابق موقوت وحرج - بين الإنسان والعالم. وغني عن البيان أن هذا التطابق يصبح بلا معنى لو فرض (وهو فرض مستحيل لأنه ينطوي على تناقض) أنه تم بين الفنان كفرد وعالمه كقوى مجردة. فعموم التجربة، كما أشار كانت، شرط لجماليتها (وإن لم يكن بالضرورة هو السبب المنشىء لها كما زعم). ولا يمكن - عقلاً - إلاّ أن يتشخص العالم من جهة ، ويفقد الفرد ذاتيته من جهة أخرى، حتى يلتقيا» (ص 91).

وأخيراً يخلص عيّاد إلى أن التجربة الجمالية ، في جوهرها الصافي، لحظة نادرة، نعاني لنظفر بها فإذا حدث ذلك ولو مرة واحدة فإنها تترك علينا طابعها طول العمر. فإذا كانت هناك قيمة مطلقة في حياة الإنسان فهذه هي القيمة المطلقة الوحيدة،

لأن البحث عن الحقيقة يكون دائماً بإخضاع الطبيعة لمطالب الحياة المادية، فما نسميه القيم الأخلاقية هو وسيلة لدفع المضار الاجتماعية، «أما التجربة الجمالية فإنها لا تحتاج إلى أن تزكي نفسها بالإستناد إلى العلم أو الأخلاق، بل هي بالأحرى الشرط الضروري لكل علم حقيقي، وكل أخلاق أصيلة؛ لأنها التعبير الأكمل عن حرية الإنسان، وبدون الحرية يصبح التفكير الفلسفي - والتفكير العلمي من ثمة - مطلباً مستحيلاً، كما تصبح الأخلاق تكلفاً ونفاقاً» (ص 92).

فاللحظة الجمالية تحتل المكانة الأرفع بين القيم جميعاً؛ لأنها تهب المبدع والقارئ معاً الشعور بالحرية، وبما أن الحرية هي القيمة المطلقة والمطلب النهائي للإنسان، فإن القيم الأصيلة يجب أن تنبع منها (ص 69)، لذا يرمي المبدع من كل محاولة أدبية يقوم بها في جوهرها إلى انتزاع الحرية من قيد الضرورة (ص 159) فتغدو كل قراءة يقوم بها القارئ أو الناقد للأعمال الأدبية تجربة مع الحرية (ص 166) وأخيراً فإن وظيفة الناقد الاجتماعية تكون في رعاية القيم والكشف عنها في الأدب (ص 153).

من هنا فإن محاولة عيّاد لإيجاد نقد علمي تنحصر في تحليل عملية التذوق بالتركيز على الصفة الجوهرية فيها وهي الشعور بالقيمة أو اللحظة الجمالية. ويرى أن محاولته علمية لاعتمادها المسلمات التالية:

أولاً: إن الشعور بالقيمة أصيل في فطرة الإنسان، ومتميز ومتقدم على المنفعة.

ثانياً: إن الشعور بالقيمة واحد في جميع البشر، لا يختلف جوهره وإن اختلف مظهره.

ثالثاً: إن الشعور بالقيمة قابل للتحليل ويمكن فهم جوهره وإن تجاوز ذلك حدود الماهيات والوظائف.

رابعاً: إن الشعور بالقيمة قابل للتدريب من خلال إدراك مظاهره.

وبناء على هذه المبادئ الأربعة يمكن القول بأن الحكم القيمي الذي تتوفر له هذه الشروط هو «معرفة تصح لدى الغير» وإذا وقع اختلاف بين الأحكام القيمية المستوفية لهذه الشروط، فإنه ينظر إليها على أنه اختلاف تنوع لا اختلاف تضاد (ص 52 - 51).

لكن يشير عيّاد إلى أن المبدأين الثالث والرابع يستلزمان اتباع منهج في التحليل والتدريب يعتمد على النقاط التالية:

1. إن التجربة الجمالية خبرة مشتركة بين الكتاب والقارئ، لذا لابد من الانتفاع بنظرية الاتصال لبحث العلاقة بين هذين الطرفين في صلتهما بالرسالة الأدبية.
2. *إن التجربة الجمالية* - *التي هي لب الرسالة الأدبية* - موضوع تؤخذ فيه شهادة المبدعين والنقاد من عصور مختلفة وكذا الفلاسفة، ولا يجوز العدول عن هؤلاء إلى من هم أقل حظاً في فهم الأدب وتذوقه جرياً وراء علمية تجريبية موهومة.
3. إن الجانب الإدراكي من التجربة الجمالية داخل في عموم الإدراك، فينتفع بإنجازات المناهج النقدية والفلسفية في ذلك

لفهم طبيعة التفسير لإثراء النقد العلمي، لكن شريطة أن تكون الخبرة الجمالية هي الأصل الذي تنبثق منه عملية التفسير وتعود إليه (ص 52).

وبعد، فهل يمكن القول إن لعيّاد نظرية متكاملة في النقد تقوم على محاولة جادة ومخلصة لإرساء قواعد لنقد علمي يتخذ الذوق معياراً رئيساً، وتمثل القيمة فيه مكانة العلة الأولى، فتصير هذه القيمة هي جوهر النظرية النقدية لأنها جوهر كل أدب عظيم؟

الهوامش

1) يوم الدين والحساب في القرآن الكريم ، ط 1، دار الوحدة، بيروت 1980 والكتاب في الأصل رسالة ماجستير بعنوان «من وصف القرآن، يوم الحساب والدين» مقدمة سنة 1947.

2) كتاب أرسطاطاليس «في الشعر» نقل أبي بشر متى بن يونس القناني من السريانية إلى العربية. تحقيق مع تجربة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967 والكتاب في الأصل رسالة دكتوراه مقدمة سنة 1953.

3) البطل في الأدب والأساطير، ط 1، دار المعرفة، القاهرة 1959.

4) القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، ط 1، جامعة الدول العربية معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة 1967.

5) موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علمية، ط 1، دار المعرفة، القاهرة 1968.

6) تجارب في الأدب والنقد، دار الكتاب العربي، القاهرة 1967.

7) الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة 1971.

8) الرؤية المفيدة: دراسات في التفسير الحضاري للأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1978.

9) مدخل إلى علم الأسلوب، ط 1، دار العلوم، الرياض 1982.

10) اتجاهات البحث الأسلوبي: دراسات أسلوبية، اختيار وترجمة وإضافة، ط 1، دار العلوم، الرياض 1985.

11) دائرة الإبداع: مقدمة في أصول النقد، دار إلياس العصرية، القاهرة 1986.

12) اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، ط1، انترناشيونال برس، القاهرة 1988.

13) من هذه الكتب: «نحن والغرب» و«تطبيق الشريعة وصياغة الحاضر» و«الدين والعلم والمجتمع» و«أزمة الشعر المعاصر» و «القفز على الأشواك».

14) جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية، مجلة فصول، مجلد 6، عدد 2، يناير 1986.

15) المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة (177)، الكويت 1993.

16) شكري عيّاد ، جمال مقابلة، سلسلة نقاد الأدب (7)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1992، ص 145-146.

17) مدخل إلى علم الأسلوب، ص 39-40.

18) المصدر السابق، ص 35-40.

19) دائرة الإبداع، ص 57 نظراً لتكرار الرجوع إلى كتاب (دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد) الذي أفاض فيه عيّاد بالحديث عن «القيمة» يقترح الاستعاضة عن تكرار ذكره في الهوامش بوضع رقم الصفحة حين الرجوع إليه في المتن من البحث.

20) منهج البحث في الأدب، لانسون، ترجمة محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص 404-414.

21) مبادىء النقد الأدبي، ريتشاردز، ترجمة مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، د.ت، ص 86-102.

22) تشريح النقد، محاولات أربع، نورثرب فراي، ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمان 1991، ص 3-36.

23) لعياد ست مجموعات قصصية هي: «ميلاد جديد» و«طريق الجامعة» و«زوجتي الرقيقة الجميلة وقصص أخرى» و«رباعيات» و«حكايات الأقدمين» و«كهف الأخيار». ورواية واحدة هي: «الطائر الفردوسي». وعدد قليل من القصائد، نشر بعضها في المجلات، وألحق بعضها الآخر بسيرته الذاتية «العيش على الحافة».

* * *